من سفر التحولات

(دراسات نقدية)

رضا الطويل



العروبة للدراسات والأبحاث
(تحت التأسيس)
ت / ٠١٠١٥٠١١٤٥


الكتـــــاب : من سفر التحولات
الـكـــاتـــب : رضا الطويل
الغـــــلاف : التصميم : عصام الغنام
اللوحة : بيكاسو
رقم الإيداع : ٢٠٠٣/١٨٦٥٩
التنفـــيــذ : شركة الأمل للطباعة والنشر
ت : ٣٩٠٤٠٩٦

الطبعة الأولى : ٢٠٠٣

من سفر التحولات

(دراسات نقدية)

القسم الأول



استراتيجية الحصار الثقافى

(١) مجلة الطليعة – العدد (١) السنة الثانية عشرة – يناير ١٩٧٦.



بدأت الدعوة إلى استراتيجية ثقافية جديدة ، تشغل حيزا محدودا من اهتمام المجلات الثقافية فى مصر ، عقب انتصار أكتوبر وما إن سكتت مدافعه ، كضرورة لمواكبة المتغيرات على الصعيد الدولى ، ومن المنطقى أن تنطلق دعوة ذات صبغة إنسانية نبيلة من واقع إرادة التطور الاجتماعى ، وفى سبيل إعادة بناء الإنسان ، وتغيير المجتمع ، فى إطار خطة جادة ترتكز على العلم ، وتتسلح بالفكر سعيا وراء الرقى الثقافى والحضارى .

إلا أن هذه الدعوة إلى استراتيجية ثقافية ، طرحت على أساس من اعتبارات ، تستثير الريبة وتثير الشك ، بل هى من الوضوح بحيث لا تستثير ريبة أو شكا .

ولما كانت معالم هذه الاستراتيجية تتحدد وفقا للضرورة التى فرضتها ، فأى ضرورة هذه إذن؟ وما هى الصلة التى تربطها بانتصار أكتوبر الشعبى العظيم؟ الذى يبدو أن كثيرا من الجرائم قد أصبحت ترتكب باسمه .

أما عن الضرورة ، فلقد قدمت الكتابات العديدة عنها الإجابة الوافية، وأما عن صلتها بأكتوبر فإن الإجابة على هذا السؤال غابت فى ضباب

التكهنات والشبهات والنوازع .

طرحت الدعوة - لاستراتيجية ثقافية - كضرورة للمتغيرات الدولية المترتبة على انتصار أكتوبر !، (فلم يعد مقبولا أن تتغير كل الاستراتيجية السياسية ، والاقتصادية والاجتماعية فضلا عن الاستراتيجية العسكرية . وتظل بعض القطاعات الكبيرة فى الأمة العربية تتعامل على الصعيد الفكرى والثقافى بأسلوب الماضى ومصطلحاته ، دون وعى عميق بطبيعة المناخ الروحى الذى يسود الآن جو المنطقة العربية. وأقصد بالماضى العشرين عاما التى سبقت أكتوبر العظيم) (١).

ولا مجال للاجتهاد حول المقصود بالمتغيرات فى المجال السياسى والاقتصادى والاجتماعى ، فالمتغيرات ملموسة واقعيا على المستوى الوطنى ،(فيما يحدث من عمليات الانفتاح الاقتصادى والسياسى) (٢) ، وما صاحبها من متغيرات اجتماعية .

وبغنى عن التوضيح ، فحين يوضع واقع العشرين سنة السابقة من عمر ثورة يوليو ، كنقيض للواقع الحالى بعد أكتوبر ، فهو إنما يوضع فى موقع المرفوض المغالى فى رفضه ، بكل إنجازاته المادية والروحية ، بقطاعه العام ، بإصلاحه الزراعى ، بتمصيره ، بتأميمه ، بقوانينه ومواثيقه وآدابه ... ، وبالتالى فإن العامل الحاسم فى التغير الطارىء ، بواقع هذا المفهوم ، ليس أكتوبر بدلالاته الوطنية والقومية ، وإنما الانفتاح الاقتصادى باعتباره تغييرا شاملا للاقتصاد المصرى ، لا كمجرد سياسة عارضة أو مؤقتة وموقف عابر من رأس المال الأجنبى ، وإنما كجوهر لاستراتيجية المرحلة التاريخية التى بدأت بعد حرب أكتوبر ، كتغيير فى البنية الاجتماعية .يسمح بعودة الرأسمالية المحلية لمناطق السيطرة والنفوذ .(٣) وما الدعوة إلى استراتيجية ثقافية بواقع هذا التصور، إلا

دعوة لمخطط ثقافى محـــــدود فى قيمته الإنسانية ، يحتضن أهداف ومطامع الفرسان الجدد للرأسمالية ، المترقبة بفارغ الصبر تحيّن الفرصة للسيطرة والسيادة والتحكم ٠

إن مخططا ثقافيا له مثل هذا الطموح الوضيع ، هو مخطط للتجهيل ، وليس مخططا للتنوير فالأهداف الثقافية التى ينادى بها لا يمكنه الإعلان عنها بوضوح ، كنقيض للأفكار القومية والوطنية والتحررية المتنامية خلال الأعوام العشرين المنصرمة ، والمفترى عليها ، ومن ثم تتبدى حاجته للتعامل من وراء موانع مزيفة للانقضاض على هذا الماضى والإجهاز عليه، والثقافة التى ينادى بها ثقافة محرومة من نعمة التعرف على الحقائق والتعريف بها ، إلا بعد المرور بالظاهرة التى أصبح يطلق عليها (بدعة أو مهنة تسمية الأشياء بغير أسمائها) (٤) فكأى ثقافة تعترض التطور الطبيعى للتاريخ ، لابد لواضعها وراسمى مخططها من نشر الخرافات على أنها حقائق ، وترويج الإفك على حساب الحقيقة ٠إن استراتيجية ثقافية تتبنى مثل هذه الأهداف لابد لها من البداية ، أن تتنازل عن مسئوليتها فى تنمية المعرفة الإنسانية ، مهما تباكت على الإنسانية ومهما ادعت من إنسانية ٠

إن الحركة الثقافية فى مصر ، تشهد هذه الأيام ، عودة غير مبرورة لثعلب أمير الشعراء الذى مشى ذات يوم يهدى ويسب الماكرين ، بينما يخفى فى ثنايا ردائه الكهنوتى نواياه الخبيثة ٠ إنها لمشكلة حقا ، مواجهة عشرين عاما من الوعى وليس من الإجراءات فقط ، كما أن مواجهة المستقبل بهذه النوايا الطبقية الرأسمالية أصبحت لاتقل صعوبة أو خطورة ، إن التصدى لتدفق نهر الوعى فى مجرى الاشتراكية بين أنواء وعواصف المصطلحات الثورية والمفاهيم الاجتماعية المتفجرة معضلة

تواجه مروجى هذه الثقافة المزعومة ، إن عليهم تصفية الماضى تحسبا للسيطرة على المستقبل ، فمن خلف أى مانع وحصن منيع يمكنهم أن يصوبوا سهامهم للخلف وإلى الأمام ، للماضى وباتجاه المستقبل ؟ وتحت أى راية يمكنهم دفع جحافلهم بأمان لتحقيق هذه السيطرة ؟

وليس من شك أن كتاب اليمين فى مصر ككتاب اليمين فى كل بقاع العالم ، يحجبون معاداتهم للعقل خلف قناع معاداة الماركسية ، كما أنهم يناورون ضد العقل تحت رايات العقيدة الإسلامية والوطنية والتمسك بالأصالة العربية والتراث .

فبأى صيغة فكرية تضع الاستراتيجية الثقافية نفسها أمام الماركسية؟ وبأى أيديولوجية يمكنها معاداة الأيديولوجية الاشتراكية ، وهى الممنوعة بحكم الواقع من الجهر بعقيدتها الرأسمالية ؟

إن طريق الحقيقة الموصد يفتح باب المناورة ، وثقافة تتخلى عن العقل لابد لها أن تبادر أولا بطرح معوقات عدم انتشارها ، وأن تتلمس التبريرات الملائمة لإفلاسها ، تمهيدا لطريق تسيدها ، وتفردها بالساحة الثقافية ، إن ديمقراطية الفكر مرفوضة ، والجدل العقلى ممنوع ، وحوار الأفكار لتأثيره فى الوعى الاجتماعى خطر يجب تجنبه، وتكتيكيا وليقى نفسه مغبة الخذلان الفكرى ينقل المخطط الثقافى المرسوم بتحاوره من دائرة الأفكار ... إلى منازلة الأشخاص ، وتحولت المسألة من ماركسية إلى ماركسيين ، من مشكلة ثقافة ، إلى مشكلة طائفة محدودة من المثقفين والكتاب والمتكسبين من المبادىء . وهكذا أصبح من السهل الادعاء بأن أهم المعوقات التى تحول دون ازدهار الوعى الثقافى الجدى ، الذى يحقق التحول الفكرى والثقافى النهائى هو :

١ - " بعض الذين أفادوا من مركز القوى الثقافية التى اختفت بحركة

التصحيح وسيادة القانون وهؤلاء لاخوف منهم لأنهم لا يمثلون عقيدة ولا فكرا" (٥)

٢ – «**بعض الذين نضجوا واحتلوا مراكز قيادية فى ظلال المؤسسات التى انهارت بفضل حركة التصحيح وهؤلاء تكونوا وازدهروا فى ظل فترة ثورية كانت لها ضروراتها وطبيعتها السياسية والاجتماعية المختلفة ،** وكونوا عاداتهم المعرفية والثقافية فى هذا المناخ وتحددت رؤيتهم الثقافية بإطار المرحلة السابقة " (٥) وهؤلاء أيضا لاخوف منهم ٠

٣ – " **شرائح متعددة من المثقفين من مختلف التيارات الذين يتركون أنفسهم يندفعون بالتصور الذاتى يجترون مصطلحات الماضى اجترارا لكسلهم العقلى وعدم وعيهم بالتحول الذى حدث ٠٠** وهؤلاء لا خطورة منهم لأنهم بعد فترة سيرددون المصطلحات الجديدة "(٥)

٤ – " بعض أصحاب الانتماءات المعينة من قرامطة الفكر وزبانية الثقافة ٠ وهؤلاء هم أخطر الفئات وأكثرها تعويقا للتحول الثقافى ، ٠٠٠ ، فقد غيرت معركة اكتوبر الخالدة المناخ النفسى والاجتماعى الذى كانوا يعملون فيه ويلائم دعوتهم ، فظهروا أمام القوى الأجنبية التى ينتمون إليها بمظهر الضعف والتفاهة وعدم الفاعلية وهؤلاء هم الذين يصطنعون المعارك الجانبية على طريق قطاع الطرق ٠٠ ويحاولون تأريث الصراع الطبقى وتفجير الأحقاد بين المواطنين"(٥)

إن الحقل الثقافى الذى لا يعرف غير المتطفلين ، والمتكسبين والجهلة من الكتاب أصحاب المصالح الشخصية ، سرعان ما سيتلقى النواة فتتسامق النخلة ، ولا يبقى من معارض خطر غير قرامطة الفكر أصحاب العقيدة ، الذين يروجون للصراع الطبقى ويا للإثم ، وكتاب اليمين لا يتحرون الدقة العلمية فيمن يطلقون عليه شيوعى أو ماركسى ٠، فاليسار

سواسية ، وهم حين يرفضون ديمقراطية الفكر يضعون العقل فى موقع اليسار ، ويضعون اليسار فى خانة الشيوعية ، ويضعون الشيوعية تحت طائلة الاتهام . أليس هذا السبيل أيسر من الاحتكام للعقل ومنطقه وللمنهج العلمى .. وللموضوعية ؟ فبم يعادون الشيوعيين ؟

إن الشيوعيين " هم باشوات زماننا هذا " " كان الأمر يقتضى أحيانا أن أذهب إليهم ، فيهولنى ماأراه فى مكاتبهم من أثاث ورياش ومكيفات هواء وما يقف فى انتظارهم من سيارات فارهة وأسمع عن مخصصاتهم كما كنا نسمع عن مخصصات العائلة المالكة " (٦) ، باشوات زماننا هذا من ورثة العائلة المالكة التى قضت عليها الثورة ، ماذا فعلوا للجماهير الكادحة والشعوب ، لقد " تحولت الكلمات المدورة الجوفاء عند أغلبهم إلى أموال وقصور وفيلات وعربات ومراكز قوى ومصانع خوف وأسواق بيع وشراء " (٧) ، إن الشيوعيين أيضا هم الخونة الذين يوالون " لغير القاهرة ولغير العروبة "(٨) لقد خلت قلوبهم من حب مصر ، هذا ما يقولونه أنفسهم وبه يتفاخرون ،(...) إن ولاء هؤلاء الناس لم يعد لمصر (...) هم أحيانا أبواق دعاية مأجورة أو غير مأجورة . وأحيانا تجار شعارات يسرقون الشعب باسم الشعب ... وعلى أحسن الفروض قد يكونون ممن تأخر نموهم العقلى فأصبح من السهل التغرير بهم ولكنهم فى أحسن الأحوال ليسوا من أبناء مصر "(٩) ، فإلى من ينتمون ؟ ، هم فى أحسن الأحوال ينتمون إلى موسكو ، والأغلب ينتمون إلى تل أبيب ، فالماركسية تواطؤ علمى وفكر ماكر تحبكه العقول اليهودية العبقرية ، التى تريد أن تصيبنا فى الصميم قبل أن تنقض علينا وتلتهمنا " وليست مصادفة أن فرويد القائل ببهيمية الإنسان ، وماركس القائل ببهيمية التاريخ كلاهما من أصل يهودى "(١٠) ولقد

بدأت الماركسية فى التبلور " منذ منتصف القرن الماضى حين أصدر كارل ماركس اليهودى الأصل والأب الروحى للشيوعية أو الإشتراكية العلمية كما يسميها هو وزميله فردريك انجلز بيانها الشهير إلى شيوعيى العالم عام ١٨٤٨ ، (١١) إن الشيوعية هى وليدة الصهيونية وإن الصهيونية هى التى اخترعتها وأنشأتها وأخذت ترعاها ٠

إن كل جناية الشيوعية هى أنهم يحاولون تأريث الصراع الطبقى ، ومفكرو اليمين حين يغضون أبصارهم عن هذه الترهات ، فإن أنضج كتاباتهم لا تعالج القضية من موقع الفكر الباحث الجاد ، بل يقدمون حلولا لا يمكن تقبلها إلا باعتبارها طرائف مضحكة ، فمما يشكو العامل اليوم وهو الذى يحظى بمسكن لم يكن يحلم به رمسيس الثانى ، ويتقاضى أجرا سنويا يفوق كنوز قارون الأسطورية التى لم تكن تتعدى المائتى جنيه ، ومفكرو اليمين حين يخلصون للعقل اضطرارا فما أسرع ما يستوردون أفكارهم من الخارج بما يتناقض مع موقفهم وينهجون نهج الغرب فى معاداته للماركسية باعتبار " أن الصراع الطبقى يعود إلى مجموعة من ردود الفعل النفسية أصلها الحقد " ٠

ولسنا هنا بصدد تفنيد هذه الادعاءات المجافية لروح المعرفة والعلم ، لقد كان من المستحيل على المخطط الثقافى المرسوم لخدمة المصالح الطبقية للرأسمالية المتوثبة للنهوض ، أن يواصل مسيرته دون أن يستند إلى عقيدة ما ، ولقد اهتدى كتاب اليمين فى مخططهم الثقافى إلى العقيدة الإسلامية ، يرفعون راياتها السامية فى وجه الملاحدة الكفار ، وهنا يثبتون أنهم أكثر التزاما بالماركسية من الماركسيين أنفسهم ، وأكثر التزاما بالنصوص من الماركسية الأرثوذكسية ، أنهم يخيرون الماركسى بين أن يكون ماركسيا أو مسلما، وتأخذهم الغيرة على الدين الحنيف

إذا صرح أحد بأنه مسلم وماركسى، هذا الحرص على الدين غالبا ليس إلا حيلة ثعلبية من حيل ثعلب أمير الشعراء ، ليس إلا ستارا يخفون به عورتهم ، وإفلاسهم الفكرى ، فإذا كانت استراتيجيتهم نبعت كضرورة لتمهيد الطريق أمام الرأسمالية المكشرة عن أنيابها ، فإن طلاء الذهب الذى يحاولون به إخفاء هذه الأنياب ، لن يمنعها من أن تقطر دما أو أن تكون أنيابا ، إنهم بواقع أهدافهم ليسوا أكثر تدينا من الماركسيين و"يكفى للرد على هؤلاء أن نذكر بديهية صغيرة يعرفها كل من درس الاقتصاد، وهى أن الرأسمالية لايمكن أن تقوم وتأخذ صورتها الواسعة التى هى عليها اليوم بغير الربا والاحتكار ، والإسلام قد حرمهما كليهما قبل نشوء الرأسمالية بأكثر من ألف عام " (١٢) إن العقيدة الإسلامية فى جوهرها لاتعبر عن واقعهم ، وعن طموحهم اللاإنسانى ، إنهم أيضا لا يتوانون فى إدانة المسلمين الذين يختلفون معهم فى الرأى ، والذين يصلون بتصوراتهم الدينية إلى مناطق أبعد ممايطيقون احتماله لتعارضها مع أهدافهم ، فلا يكلفون أنفسهم مشقة التريث محافظة على موقف فكرى متكامل ، فيضعون هؤلاء كما وضعوا اليساريين من قبلهم فى قفص الاتهام بالخيانة وعدم الوطنية ونشر المبادىء الهدامة .

وكما تجاهد الإستراتيجية الثقافية لعزل العقل عن تيارات الثقافة العالمية ، تجاهد هنا فى وضع حدود للعقل لا يجوز له تعديها فى التفسير، وتبدو المسألة كما لو كانت اجتهادا لضم الإسلام إلى صفوف اليمين، ويسىء هؤلاء أن يتم تأصيل المبادىء الإسلامية فى دائرة غير دوائرهم، ولو بالشبهة ، إن كل مجادلة فى الأمور الدينية من موقع فكرى غير موقعهم مجادلة مرفوضة ، حتى إذا كان هذا الموقع الفكرى متمسكا لأبعد الحدود بالقيم الدينية ، ومن هذا القبيل ماجوبه به الأستاذ/فتحى عثمان

لما ذهب إليه فى العدد الأول من المسلم المعاصر : من أن " منهج القرآن لتوجيه الإنسان فى هذا المجال يجعل المسلم فى قلب اليسار " ، فكانت الطامة الكبرى التى أحقت عليه اللعنة : " يبدو أن الكاتب وقع فى أسر هذا اللغو الذى يردده قرامطة الفكر أصحاب العقائد المادية المنحرفة عن اليمين واليسار فى الإسلام " (١٣) ، " لازلت معترضا على إقحامه مصطلح اليسار على الحركة الإسلامية الحديثة لأن هذا لايتفق مع المنهج العلمى الدقيق ... فلازلت أعتقد أن واقعنا الإسلامى ينفر من هذه الكلمة سيئة السمعة فى التراث الإسلامى "(١٤) .

تتقدم الاستراتيجية الثقافية ، المواكبة للمتغيرات الاجتماعية بعد أكتوبر ، بأهداف قمينة بأى ثقافة جادة وأصيلة ، كالتأكيد على الانتماء العربى ، والارتباط بالواقع ، والارتباط بالتراث ، والتمسك بالوطنية المصرية ، والقومية العربية ، والقيم الدينية .

ولكن هذه الأهداف السامية ، من الغريب أنها من وجهة نظر مصممى هذه الاستراتيجية ، لاتعدو كونها واجهة مشرفة للحصار المضروب حول الفكر ، وليست غير واجهة جميلة تعمل خلفها المعاول لهدم القيم والأفكار الإنسانية النبيلة ، إن ما تنادى به ليس إلا وجها آخر لمعاداة الفكر الثورى وتقويض بناء اليسار الثقافى واستبعاده ، ويبررون واهمين أن اليسار والاستعمار " كانوا جميعا أصحاب مصلحة فى مسخ ثقافتنا القومية واقتلاع الشعب العربى من جذوره الثقافية " وان " المخطط الاستعمارى ومن بعده المخطط العقائدى لأصحاب النظريات المستوردة هو عزل شباب الأمة عن هذا التراث وعن روح البعث القومى وهو روح ٦ أكتوبر"(١٥)

إن الارتباط بالتاريخ القومى ، والاتصال بالتراث ، كما يفكر

مصمموهذه الاستراتيجية يكفل الأمان والابتعاد عن التيارات الفكرية المعاصرة كوقاية من شيوع الأفكار الثورية أو الأفكار المستوردة كما يسمونها " والثقافة فى بلادنا لن يثريها ويحدد معالمها وهويتها الحضارية الاعتماد على التيارات الفكرية المستوردة ... بل يثريها ويحدد معالمها وهويتها هذا المنطلق الذى انطلق منه المثقفون العرب .. ونحن عرب .. وأعنى الارتباط بالعقيدة والتراث والمفاهيم الفكرية الأصيلة (١٥) وبذلك يمكن أن نأمل أن يخـرج من بيننا كل يوم من يسـتطيع أن يرد على ماركس "(١٦)

إن هذه الاستراتيجية الثقافية بأهدافها وبتكتيكاتها ، ليست خطة علمية لتنمية الثقافة وإنما هى كما يقولون " أكثر من مجرد خطة علمية"(١٦) وهى بحقيقتها أقل من مجرد خطة علمية ، إنها " خطة سياسية للاهتداء إلى فكر جديد نابع من تراثنا وواقعنا أفضل من التقليد والجرى وراء الموضات الفكرية " (١٦)

وكما كانت هذه الاستراتيجية حريصة على تجنب الاتصال بالقيم الدينية عن طريق النضج العقلى ، فإنها حريصة أيضا على إغلاق نوافذ العقل عند الاتصال بالتراث ، بحجة أنه لايجوز استخدام مناهج البحث الحديثة فى تناول تراثنا الثقافى ، إن التأكيد على الأصالة العربية يتخذ شكل الارتداد بالعقل إلى هذه الحدود التى وقف عندها العقل العربى ليسلم مشاعله إلى الحضارة الغربية ، إن كل محاولة علمية وجادة لتأصيل حياتنا الثقافية ، ما أسرع ما تدان " لجأ بعض الدارسين وأصحاب الأغراض والأهواء إلى تأويل أفكارنا وأصـول حـضـارتنا فى القـديم والحديث وعلينا أن نعود من جديد إلى تلك الأصول الفكرية والحضارية والروحية لنعيش معها فترات طويلة (١٧) ، وينسى مفكرو اليمين أو

يتناسون أن فتح النوافذ على التراث لاتعنى إغلاق الأبواب فى وجه الفكر المعاصر ، وكما يذهب الدكتورالعميد طه حسين " فالعقل العربى الاسلامى إنما نما وأثمر وأنتج حين اتصل بالعقل اليونانى بل حين امتزج بل حين أساغه وتمثله وجعله مقوما لنفسه ومشخصا لحياته " ان الدعوة للانعزال عن التراث الثقافى الانسانى حين تنادى بالاكتفاء بالتراث العربى وتحاصر هذا الانتماء بشروطها المملاة من واقع طموحها الطبقى لن تسهم فى إثراء العقل العربى بل ستسهم فى محق هذا العقل واندحاره ٠

فلا بد لإرادة التطور الحضارى من الاتصال بالتراث ، ولكن هذا الاتصال لا بد أن يكون غير مشروط ، إنه اتصال على قدر هائل من السماحة العلمية ومن التفتح ومن البصيرة العلميـــة ،

أما أن تخضع إرادة التطور لتفتح عقلى محدود ، يقف بها عند مستوى مفاهيم التراث القديمة ، فكأنها بذلك تحصر المعرفة ، وتحاصرها ، بأسوار الحضارات المندثرة ، دون أن تقيم اتصالا حقيقيا فعالا بين واقعنا المعاصر وتراثنا الثقافى ٠

إن النية العلمية لم تتوفر فى الدعوة إلى التمسك بأصولنا الثقافية والحضارية ، فأين هذه الطنطنة من مشقة البحث العلمى الجاد ، الذى يحترم العقل ، ويلتزم بالمنهج ، وربما مازال ماثلا فى أذهاننا ما أدلى به د٠ طه حسين فى التحقيق الذى أجرى معه منذ نصف قرن بمناسبة صدور كتابه فى الشعر الجاهلى ، من أنه كمسلم لايرتاب فى وجود إبراهيم وإسماعيل ، ولافيما جاء عنهما فى القرآن ، ولكنه كعالم مضطر إلى أن يذعن لمناهج البحث العلمى ، فلا يسلم بالوجود العلمى التاريخى لإبراهيم أو إسماعيل ولعل د٠ طه حسين أيضا فى نظرهم من العملاء ، ولعلهم يقولون عنه اليوم ما قيل عنه أمس " ماذا علينا إذا لم تفهم البقر"٠

إن مخططى هذه الاستراتيجية ، ومنفذيها ، فى سعيهم للتراث ، لايسعون للانطلاق الحضارى ،أو لإثراء العقل العربى ، أو معبرين عن إرادة التطور الاجتماعى للإنسان العربى ، فقضايا الأصالة لاتحظى باهتمامهم ، إلا كقيود تشل الانطلاق الفكرى ، وهى نية تقف بهم عند حدود المحافظة والجمود وعدم التفاعل بين القديم والحديث .

وهكذا، ولفرط مشاعر العداء المتأجج للفكر ، تحكم سلطان الهوى فى منطق العقل ، وانحسرت أمواج الإبداع ، وطغى التجهيل ، وأسفرت الجهود ، عن حركة ثقافية متعصبة عمياء ، تتنكر للعقل ، ولا تنتسب لمنطق ، وخضعت حياتنا الثقافية فى تقويم ظواهرها ، لتصورات غريبة ، طمست معالم الحقيقة ، وجنت على المعرفة ، وأطفأت نور العقل ، وأصبحنا لا نطالع من الحكمة والأدب الرفيع ، والثقافة الجادة ، إلا ما ينتجه الانفعال ،وماتمليه النوايا ، منه على سبيل المثال ، " الشيوعيون ينكرون فكرة القومية ، ولهذا فإنهم فى غزوهم الفكرى للأمة العربية ، عرفوا أن أهم مقومات القومية العربية هى القرآن أولا ثم الشعر ، أما القرآن فقد أنكروه بإنكار وجود الله ، وأما الشعر فقد حاولوا الإستيلاء عليه ، بأن يسروا سبيله لكل طارق ، فما على الطارق ، إلا أن يضع كلمة فى سطر ، وكلمتين مع بعض فقط فى السطر الثانى وأربع كلمات مع علامتى استفهام وتعجب فى السطر الثالث ، ويصبح هذا شعرا يدعو إلى دعوة حمراء (١٨) ولاحاجة بنا إلى تعليق .

منطقيا ، إن استراتيجية تحارب الفكر ، ليس أمامها بعد تكتيك تعقيم الفكر ، إلا مقاومة العقل ، بإرهاب المفكرين ، إن الأحلام الفاشستية تراود خاطر كتاب اليمين ، فإطلاق حرية التفكير ، أمر على جانب عظيم من الخطورة ، إن ما يعكر صفوهم ، ويؤرقهم فى مضاجعهم ، أنه بالرغم

من كل القذف الذى انهالوا به على اليسار ، فاليسار مازال موجودا ، ومن غير المنتظر أن يزول ، كما أنهم يقدرون مغبة النزال الديمقراطى للحوار العقلى ، فلليسار رؤيته الواضحة ، كما أن القاعدة الأيديولوجية التى ينطلق منها ، قاعدة راسخة ، والاصطدام بها إلى جانب أنه لا يخدم مصالحهم ، يفضح إفلاسهم ، وتناقضهم مع الشعارات التى يتقدمون تحت راياتها ضد الماضى والمستقبل ، ولهذا فإنهم يجاهدون وسيجاهدون لاحتلال الساحة الثقافية ، لاعن طريق الحرية الفكرية ، ولكن بمسخ هذه الحرية ، بإبعاد اليسار ومحاصرته ، ولن يثنيهم عن عزمهم احترام للجدل العقلى ، فهم من البدايـــة لا يقبلون وضعا يضعهم واليسار وجها لوجه، وضعا يسمح للعقل بحسم المشكلة الثقافية ، والموقف الفكرى ، إنهم يطالبون بحماية الثقافة ويقصدون وضعا متميزا يكفل الحماية لهم وحدهم، ولما كانت وزارة الثقافة تستطيع تقديم هذه الحماية طبقا لتصورهم الخاص عنها ، فإنهم يبتغون أن تنتقل مسئولية الثقافة من وزارة الثقافة إلى وزارة الداخلية ، وأسلوب إستعداء السلطة أسلوب قريب لتناولهم، ويتقولون إنه " لوقنع الماركسيون بأن يكونوا رجال فكر لهان الأمر، لا لأن صراع الأفكار لا خطر منه ، بل لأنه صراع آدمى تنتصر فيه الحجة المناهضة ، وليس صراعا بهيميا سلاحه القوة المادية البكماء ، ولكنهم يريدون أن يكونوا رجال فكر ورجال شىء آخر تهتم به أكبر الاهتمام وزارة الداخلية، ومن حق وزارة الداخلية أن تهتم "(١٩)· وفى نفس الوقت الذى يبدون فيه حرصا شديدا على حرية الرأى، يصرون على حرمان اليسار من حرية التعبير، إن الحرية التى ينادون بها للكاتب ، هى حرية " أن يفكر كما يشاء ولكنه ليس حرا أن يكتب كما يشاء " (٢٠) بحجة " لأن لهذه الدولة إنتماء لايتزعزع لعروبتها ولعقيدتها فمن شاء أن

يكتب فليكتب فى إطار هذا الانتماء " (٢٠) وهكذا ، يضعون الشروط ويضعون مفاهيمها ويحكمون منطق الإدانة لامنطق الحقيقة ٠

لكن ، يبدو أن هذا لايكفيهم ، وأن الخوف الذى يعيشونه لايستكين إلى الطمأنينة ، ولن يستكين ، إلا بالتوصل إلى صيغة شرعية للإرهاب الفكرى ، تسلط سيفها على رقاب المختلفين معهم من الكتاب ، إنهم للآن يحلمون بالقوة والتعسف والجبروت " ليتنا نضع فى قوانيننا الجنائية مادة تفرض عقوبة السجن على من يشوهون تراثنا الأدبى ، والفكرى والروحى أو يسيئون إليه أو يشككون فى قيمته ويحرضون الناس على كراهيته"(٢١) ، واستكمالا للصيغة الشرعية للإرهاب لابد " أن تنشأ محاكم التصحيح لتسهم فى تطهير الحياة الفكرية والثقافية وإعادة الحياة الطبيعية إلى تلك الساحة المقدسة لتعيد للفكر حريته وللثقافة نقاءها وطهرها "(٢٢)٠

إن التمنيات الفاشستية مستمرة ، وقبضة الإرهاب تحاول التوصل إلى تكتيك عملى للانفراد بالرأى ، إن مبدأ " إن سماحة الصحافة المصرية قد أصبحت فى حاجة ملحة إلى التصحيح لتتطهر من العقارب "(٢٢) كإجراء عملى لايتم إلا بالسيطرة على نوافذ الثقافة ، وبالرغم من أن الفكر المناهض لمخططهم الثقافى ، أصبح يعانى قلة النوافذ ، المسموح له بأن يطل منها ، إلا أن هذا الموضوع لايرضيهم ، ولن يكفوا عن مطاردة الفكر ، ومواصلة التنفيذ " هذه الصحف والمجلات فى مصر معلومة للكافة وقد لفت نشاطها أنظار الجميع عندما وجهت حملاتها مؤخرا إلى بعض رجال الدين ٠٠٠ ضمن إستراتيجيتها الإعلامية العامة لزعزعة الثقة فى الأديان السماوية " (٢٣) ، إن النية مبيتة وأوضح من أن تخفى " من أجل هذا أعتقد أن هذه الفئة الخطرة

هى التى تحتاج إلى أن يتصدى لها كل المثقفين والمفكرين الوطنيين الشرفاء حتى يوقفوا تلك الموجة الضارة التى يشيعونها الآن فى الصحف والمجلات التى لاتزال واقعة فى أسرهم " (٢٤).

لقد أعلنت النية فى القمع ، ولكن من المهارة إرجاء استخدام العنف ، فقد يفيد اللين .. إن استراتيجية محاصرة الفكر فى التطبيق العملى ، تلوح بالعصا الغليظة ، فى الوقت الذى تسعى فيه إلى تحقيق ما تصبو إليه عن طريق آخر غير السحل ، عن طريق إستئناس الكتاب . وقد تتعدد الأسباب والقتل واحد .

إن الكاتب المرغوب فيه هو كاتب بلا موقف من قضايا عصره ، إن ميزة الكاتب الدالة على نبله المتين وسمعته الحسنة هى أن " يرفض أشد الرفض الانغلاق على مذهب وأن يؤمن بضرورة الانفتاح على كل المذاهب والاتجاهات " إنه كاتب بلاقضية ، ويطالب مفكرو اليمين الكاتب أن يلتزم . ولكن " الإلتزام عند الشاعر والقاص والأديب والفنان هو الوطنية لا السياسة ، أعنى أن يلتزم بوطنه وبعروبته وبإنسانيته ولا شأن له بعد ذلك بالحزبيات ولا بالعنصريات ولا بالأيديولوجيات "(٢٥) فالأديب " الوطنى يستطيع أن يفيد وطنه وأمته والإنسانية جمعاء بأكثر مما يفيدها الأديب السياسى ألف مرة "(٢٥) إن الفن كإله متسام " لا ينبغى أن يكون الغرض منه خدمة قضية أو خدمة سياسة ، لأنه فوق القضايا وفوق السياسة ، إن القضايا قابلة للتغيير والسياسة مرتبطة بظروف محلية تتبدل بتبدلها ، أما الفن فهو الفضيلة الخالصة التى تتسامى فوق كل منطق وقتى ، وهذا لا يعنى أنه غير ملتزم . إنه ملتزم وأخلاقى بالدرجة الأولى ولكن الالتزام عنده لا يعنى الوقوف عند نصوص مذهب ، أو برنامج حزب " (٢٦) .

على الكاتب أن يكون وطنيا بأن يبتعد عن السياسة ، وأن يكون مصريا بوقوفه محايدا فوق الطبقات ، وأن يكون عربيا بالمحافظة والجمود العقلى ، وأن يعى الواقع بتجنب الالتزام أو الاستنارة بأيديولوجية ٠ وأن يكون متدينا بقبوله الملكية الخاصة لوسائل الإنتاج ٠

وكما أن المغريات مكفولة ، معاونة فى نشر المؤلفات فى الداخل والخارج ، رعاية الحقوق المساعدة على نشر الإنتاج وترويجه ، التعريف بإنتاج الكاتب فى الداخل والخارج ٠٠ الدفاع عن حقوقه فى الجهات الحكومية والأهلية (٢٧) ٠٠ فإن سيف الإرهاب فى غمده يتلظى شوقا لأن يسلط ٠

المراجع :

١، ٢ - الثقافة العدد ١٣ - أكتوبر ٧٤ - عبدالعزيز الدسوقى - معركة أكتوبر والتحول الثقافى
٣- انظر هنا - الطليعة العدد ١٠ - أكتوبر ١٩٧٥ - د ٠فؤاد مرسى - تقييم أداء لسياسة الانفتاح الاقتصادى ٠
٤- الطليعة العدد (٥) مايو ١٩٧٥ - د ٠ محمد رضا محرم - جامعة الخاصة واللامعقول ٠
٥- مجلة الثقافة العدد ١٣ - أكتوبر ١٩٧٤ - عبدالعزيز الدسوقى - معركة أكتوبر والتحول الثقافى ٠
٦- مجلة الثقافة العدد ٢٣ - عباس خضر - ذكرياتى الأدبية ٠
٧ - الجديد - العدد ٦٥ - ٧٤/٩/١٥ - د٠ رشاد رشدى - ما يجب أن يقال عن اليمين واليسار٠
٨ - الزهور - يناير ١٩٧٤ - (صالح جودت) - انطلاقة اكتوبر ومستقبل الأدب فى مصر
٩ - الجديد - العدد ٧٧ - ٧٥/٣/١٥ - د٠ رشاد رشدى - نحن أبناء مصر ٠
١٠ - مصطفى محمود - الماركسية والإسلام ٠
١١ - الهلال - نوفمبر ١٩٧٥ د٠ وحيد رأفت - الغزو الفكرى ٠
١٢- محمد قطب - شبهات حول الاسلام ٠
١٣- الثقافة - العدد ١٧ - فبراير ١٩٧٥ - عبدالعزيز الدسوقى - قضايا وملاحظات
١٤- الثقافة - العدد ٢١ - يونيه ١٩٧٥ عبدالعزيز الدسوقى - قضايا وملاحظات
١٥- الثقافة العدد ١٤ - نوفمبر ١٩٧٤ على الدالى - الثقافة وروح ٦ اكتوبر
١٦- مصطفى محمود- الماركسية والإسلام -
١٧- الثقافة العدد ١٥ - نوفمبر ١٩٧٤ - عبدالعزيز الدسوقى - اصولنا الحضارية وفتنة التأويل
١٨ - الزهور - العدد ٢ - فبراير ١٩٧٥ - عبدالعال الحمامصى - صالح جودت يتحدث إلى الزهور
١٩ - الثقافة العدد ١٨ مارس ٧٥ - "أبوسيف يوسف يرد على العقاد " - الحسانى حسن عبدالله
٢٠ - الهلال - يونيه ١٩٧٤ - صالح جودت
٢١ - الهلال - أغسطس ١٩٧٤ صالح جودت
٢٢- الهلال - مايو ١٩٧٤ - صالح جودت - الافتتاحية
٢٣- الهلال - نوفمبر ١٩٧٥ - الغزو الفكرى - د٠ وحيد رأفت

٢٤- الثقافة - العدد ١٣ - اكتوبر ٧٤ قضايا وملاحظات - عبدالعزيز الدسوقى
٢٥- الهلال - نوفمبر ١٩٧٥ - صالح جودت - الافتتاحية
٢٦- الثقافة العدد ١١ - اغسطس ٧٤ - توفيق الحكيم الراهب الذى ينتظر البشارة - د. عبدالحميد ابراهيم
٢٧ - انظر - قانون رقم ٦٥ لسنة ٧٥ بإنشاء اتحاد الكتاب (مجلة الكاتب نوفمبر ١٩٧٥)

٦ أكتوبر والقصة القصيرة

الطليعة – السنة العاشرة – أكتوبر ١٩٧٤ .



ما أكثر الدعوات التى وجهت بعد أكتوبر ، للارتقاء بالأدب لمستوى حس الوعى بالمسئولية الذى تجلى فى السادس من أكتوبر ، ولكن أيا من هذه الدعوات لم تبين كيف يتمكن الأدب من تحقيق هذه المهمة ، إلا أنه يصبح مفهوما أنها دعوة للأدب للالتحام بالواقع وتناوله بجدية وإخلاص العبور العظيم ٠ والأدب أو الفن عموما – كما يؤكد أرنست فشر فى" ضرورة الفن " بحاجة ماسة للإدراك ، ليتوفر له ذلك الحد القاطع للحقيقة، حتى لا يكبو فى مهاوى الأوهام ، فى عالم محتدم بالأحداث والظواهر المتعددة والمختلطة ، إنه بحاجة لفهم العالم حتى يصل للواقع ، ويقتنص كبد الحقيقة، وتصبح دعوة الأدب لاحتضان الواقع ، دعوة للأدب فى نفس الوقت لأن يكون أدبا عقائديا، تتوفر له النظرية التى تمكنه من تلمس محتوى الظاهرة المعاشة فى اختلافها وائتلافها مع غيرها من الظواهر ٠ وتتأكد هذه الحقيقة على امتداد تناول هذه الدراسة لنماذج القصة القصيرة التى اتخذت من أكتوبر موضوعا لها ٠

حين تعرضت القصة المصرية القصيرة لحدث أكتوبر، سارت فى اتجاهين واضحين ، الاتجاه الأول لم تتوفر له النظرة المتفهمة للواقع ، ولم يتمكن من بلورة أكتوبر كمحتوى تاريخى واجتماعى ، وارتبط بفشله فى

تقصى الحقيقة فشله كإبداع فنى ، فتهاوت التجربة وتفتت الوحدة الفنية وانهارت الشخصيات ، وافتقدت القصة معالم الواقعية ٠ واستطاع الاتجاه الثانى بفهمه الجدى للحياة أن يميط اللثام عن وجه الحقيقة ، وبتكثيفه للمضمون والمحتوى ، بلور شكله الفنى ، موفرا للفن وللقصة عناصر الإبداع الأدبى فى أبهى أشكال الواقعية دلالة وجمالا ٠

يتناول الاتجاه الأول ظاهرة أكتوبر كظاهرة منعزلة ، إن العلاقة الوحيدة التى أبقى عليها هى علاقتها بهزيمة يونية ، متجاهلا أن يونية وأكتوبر جولتان فى تاريخ الصراع الطويل بين العرب والصهيونية ، بين العرب والامبريالية ، ولقد بدا كما لوكانت هزيمة يونية بداية للتاريخ ٠٠٠ وأن أكتوبر هو نهايته ، وأكتوبر بواقع هذه النظرة هو حرب الثأر ومحو العار ومحو الدم العالق بالرقبة ، وبتفريغ أكتوبر من محتواه التاريخى ، يقع التاريخ بين قبضات الأفراد ، خاضعا فى مجراه للنوازع والأهواء الشخصية ، ورغبات الانتقام الفردية ، ان الأفراد يلوحون أعتى من الواقع وفوقه ، وبتعاليهم على العام يزجون به فى نطاقه الشخصى ، فبدا أكتوبر كما لو كان حادثة انتقام فردى ، ففى "٢٥ مكرر " لعاطف سعودى(١) يحمل محمدين ثأر سكينة زوجته التى قتلت فى إحدى الغارات الجوية ، فيدمدم مدفعه بالثأر ، ولكن إذ ينتهى ثأر محمدين فهل ينتهى الصراع ؟، يتحوط عاطف سعودى فالتلميذ خضر محمدين يكتب على أولى صفحات الكراس ثأر أمى عندى ٢٥ صهيونى ، الثأر يتكرر فيستمر التاريخ ويتصاعد ٠ وهذا المفهوم يمثل إحدى خصائص هذا الاتجاه فى تناول ظاهرة أكتوبر ٠

ولعل أهم الخصائص التى تصم نماذج مجموعة القصص القصيرة فى اتجاهها هذا هى تفريغ أكتوبر من محتواه الشعبى والجماهيرى ، لقد

أمعن هذا الاتجاه فى توضيح مسألة من قام بالحرب ، ومن تحمل أعباءها! .

من الذى يمسك العصا السحرية

" أيام من أكتوبر" لاسماعيل ولى الدين(؟) :تجرى القصة على لسان الراوية التقليدى ، وتكنيكيا تعتمد على محورين ، محور تتبعى إخبارى للمعارك الدائرة على الجبهة العسكرية ، ومحور يتصل بالحياة الداخلية ، وهو محور شبه درامى يتصل به تصارع وتقابل الشخصيات ، واستخدام راوية على هذا الأساس استخدام محير ، غريب .. ومريب ، فإذا كان إسماعيل ولى الدين قد اختار محورين لتقديم نظرة شاملة تعكس مجريات الواقع فى الميدان وأيضا فى الجبهة الداخلية ، فهو يرتد سريعا ليلزم الأحداث بمكان الراوى ، ويقيدنا بوجوده ، ويكتفى بهذا بمتابعة مانشتات الجرائد والبيانات العسكرية للإذاعة ، ويتزامن مع هذا السرد الإخبارى المجانب للفنية ، الخط الثانى الذى يتعايش مع مشكلة واهية ومتخلفة ، مطروقة وبالية ، بتعريض الشخصية الرئيسية لعناد أم ثرية تتشبث باختيار زوجة له ، لايحبها ولا تحبه ، وينطلق محورا القصة بدون أن تتفاعل الشخصيات داخل المحور الأول ، إلا بالتصفيق والتهليل ، لكل خبر أو لكل بيان ، وبدون أن يمتد المحور الثانى فى عضد أكتوبر ، إلا إذا بالغنا فى تقييم مشكلة الشخصية الرئيسية ، وأدرجناها قسرا تحت تصور ومفهوم مشكلة الحرية ، ومن ثم وعلى هذا الأساس من التصور المبالغ فيه وغير الحقيقى يمكن دمج محورى القصة بالوحدة العضوية للعمل الفنى .

يفصل اسماعيل ولى الدين مشاكل الجبهة والحرب الدائرة عن

مجريات الأمور العامة على الجبهة الداخلية ، مكتفيا بعبارات مبهمة عن عبور الجنود ، وتحطيم الدبابات ، وإسقاط الطائرات والاستيلاء على خط "بارليف " ولنفى ظاهرة أكتوبر عن غيرها من الظواهر ، حافظ دائما على استقلال الحدث وحياده ، ووقوعه خارج الوعى الإنسانى لشخصياته ، إن سذاجة هذه الشخصيات هى سمتها الرئيسية ، فعم حنفى بائع الفول والطعمية أبله ومخوخ ومفرغ وطبيعى - أو عادى - فى نفس الآن ، لايدرى بما يجرى حوله ولا يعنيه إلا كما تعنيه مشاهدة مباراة لكرة القدم ، فهو يتحمس ويصفق للانتصار تحمسه وتصفيقه لفريقه عندما يحرز هدفا يثقب الشبكة المعلقة بين العارضتين ، والوعى كقيمة إنسانية ترتبط فى مفهوم اسماعيل ولى الدين بامتلاك الفيلا والسيارة ورأس المال ، هذه هى شروط الوعى والشخصية الواعية ، ومن ثم تواجه بطبقتين ، طبقة ترتبط بقوة العمل ، والعمل مصدر قيمتها وحياتها .وطبقة تتعالى على هذه القيمة ، تحتقرها ولا تحتاجها ، والطبقة التى ترتبط بقوة العمل تفتقد مزية الادراك والوعى ، وبقدر ما تبتعد الطبقة الثانية عن الارتباط المهين بالعمل ، بقدر ما يتزايد حظها من الوعى وفهم الأمور ، إن كلا من أحمد (الشخصية الرئيسية) وخليفة ، خريج كلية واحدة ، وزميل دراسة ، الا أن الوضع الطبقى لكل منهما يختلف ، فخليفة ابن أسرة فقيرة ، تندرج عنوة تحت إحدى شرائح البورجوازية الصغيرة ، فى حين أن أحمد ينحدر من إحدى هذه الأسـر التى يحلـو لاسماعيل ولى الدين أن يطلق عليها "البيوتات العريقة " ، وفى حين يبـدو أحمد متداخلا مع الواقع ، وملتحما بأحداثه ، منفعلا به ، وواعيا بمجرياته ، ينزوى خليفة سلبيا وخاملا وعاجزا عن الفهم ، عاجزا حتى عن فهم صديق عمره أحمد ، إن الواقع بالنسبة له معضلة قاسية ومبهمة ، إنه كشخصية فنية شخصية

يقع عليها تجن واضح ، لقد ابتترت من الأحداث ، وهجرتها عناية الكاتب ، إنه يطرح كشىء من الأشياء فى طريق أحمد ، ينتظره إذا غاب ، ويرد عليه إذا تكلم ، وخليفة فى صورته الممحاة هذه مثل باقى شباب " أيام من أكتوبر " شباب حى باب الخلق الفقير والشعبى ، لايستحوذ على اهتمامه أو اهتمامهم غير التافه والغث ، غير متابعة أسرار بنات الجيران ، والتصدى لهن على النواصى .

لقد فرض تكنيك إسماعيل ولى الدين الغياب عن أرض المعركة ، وبدا هذا منطقيا ، فالحدث التزم بمكان الراوى ، ولكن يبدو أن هذا لم يكن عفويا ، إن غياب أرض المعركة هو غياب للقوى التى تصنع التاريخ ، والتى صنعت التاريخ ، إنها تصلنا مبهمة ومبتورة ، أخبار جنود يفتقدون الهوية ، والبطاقة التى يحملونها هى بطاقة عسكرية ، وبتجريد الجنود من هويتهم الطبقية ، وبدفعهم تحت هذا التعميم فى نسيج القصة ، يستدير الكاتب فيما بعد ليدس فى صدورهم هوية مزورة . ولما كانت الحرب ليست هى المعركة ، إنها أيضا شعب يعيش الحرب حتى النخاع ، شعب يفرض ذاته فى الحياة وفى الفن ، فلقد تحوط إسماعيل ولى الدين وانتزع الوعى من شخصياته الفنية ، توطئة لتقديم فرسان التاريخ .

الراوية سعيد المكتبى . ولا ينسى اسماعيل ولى الدين أن يلحق به صفة البكوية ، وعن حق ، ترك الخدمة العسكرية فى أعقاب حرب يونية ، إثر إصابته بعاهة مستديمة بعينه اليسرى ، أثناء الغارة الإسرائيلية الثانية على مدينة أسيوط ، فأعفى من الخدمة العسكرية مستوليا على معاش مجز ، فقرر فتح المكتبة بباب الخلق ، بالقرب من دار الكتب التى لم يعد أحد يرتادها ، لا طلبا للكسب ، فهو ليس بحاجة للعمل ، ولكن طلبا للتسلية وتزجية الوقت ، ومشاهدة الناس ومتابعة تصرفاتهم . أحمد -

الشخصية الرئيسية – شاب فى الثلاثين ، نحيف ، طويل القامة ، أبيض البشرة . حلو التقاطيع ، شديد الخجل ، سريع الغضب ، سريع الهدوء ، يعمل فى مركز البحوث ، متخرج من كلية العلوم ، يمتلك سيارة ، يسكن بمصر الجديدة بفيلا قامت ببنائها أمه الأرملة الثرية ، التى تركها زوجها فى شرخ الباب ، فقامت بمتابعة أعمال زوجها الراحل ، لترعى أموال ابنيها ، وتنمى لهما ثروته ، ويتأنى ولى الدين فى تصوير الفيلا ، فالمنزل بطبيعة الحال ينم عن الثراء ، بشارع هادىء تماما .. مكون من دورين حولهما حديقة واسعة ، قليل من العائلات تملك مثل هذه البيوت ، ومن الداخل أيضا تواجهنا مظاهر الارستقراطية " جاء كلبان كبيران من نوع الدنش ليجلسا معنا فى حجرة الصالون " .

ينصرف اهتمام إسماعيل ولى الدين لتقديم شخصياته الارستقراطية انصرافا لايدانيه إلا اهتمامه بطمس المعالم الأساسية لباقى الشخصيات ، إنها واضحة ومتماسكة وقوية ، ولقد هيأ لها المناخ الفنى للظهور ، إنها كطبقة هى التى ضحت وبذلت وقدمت ، وإذا كان قد فصل بين أكتوبر كظاهرة ، ونظر إليها كجزئية مستقلة فى بحر الواقع المتلاطم ، فالعلاقة الوحيدة التى ظلت تربط بين الحرب والحياة العامة فى مجملها هى الاستشهاد ، ربما لأن هذه العلاقـة ليست بحاجة لعقل جدلى لاكتشافها ، ويتضح دور هذه الطبقة فى أنها الوحيدة التى قدمت الشهداء ، أولا : سعيد بك " الراوية " قدم زوجة وابنا وصديقا " الغارة الاسرائيلية على أسيوط " ، ثانيا : أحمد – والأرملة الثرية ، استشهد أخوه – ابنها – فى معارك يونيه ، ثالثا : فقدت وفاء – ابنة أخت سعيد بك – زوجها خالد الضابط بالقوات المسلحة فى معارك أكتوبر ، وقدم مديرها فى العمل ثلاثة أبناء يقومون بعبء القتال فى المعارك الدائرة ، أما عم حنفى فهو الوحيد

من الكادحين الذى يحارب ابنه ، ولكن عم حنفى يجزم بأنه سيعود حتما فلا يمكن أن يلطخ بدمائه أرض أكتوبر ، لقد احتكرت هذه الطبقة أكتوبر بالدم ، بعد أن احتكرت لنفسها التاريخ بالوعى ، وأحمد بك وسط مناخ مثقل بالسلبية وعدم الفهم يتقدم للتطوع ، فارضا برجولته ووطنيته دهشة عميقة فى عيون كل المحيطين به فيتعجبون ... أما كان أولى به أن يتمتع بشبابه !

إذا كان هذا هو مسلك هذه الشريحة الطبقية ، فهل يمكنها أن تقدم لنا نظرة موضوعية لأكتوبر ، تبرر تضحيتها وحساسيتها الوطنية المرتفعة، وبمعنى آخر: كيف قدم الكاتب سيناء ؟ وما هو مفهوم تطوع أحمد وبواعثه؟ ينظر إسماعيل ولى الدين إلى سيناء كمجموعة من الذكريات العاطفية ، عن سمك بير العبد وأشجار اللوز التى تظلل شاطىء العريش لقد تهاوت الواقعية المدعاة لتتكشف عن أحلام عاطفية وفردية ، إن المجتمعات لا تحارب من أجل الذكريات العزيزة ، إن أكتوبر بكل دلالاته القومية والدولية يتمخض عن فأر قمىء ، أما أحمد فدوافع التطوع عنده ليست دوافع ايديولوجية أو وطنية أو اجتماعية بأى معنى من المعانى إن الأرض التى يقف عليها ليست أرضا وطنية أو قومية أو عقائدية ، إن دوافع الحماسة هى دوافع الملل . " ذهابى إلى هناك أفضل من ضياعى وسأمى هنا أريد أن أنطلق من حدود نفسى " فدوافعه هى الأخرى مغرقة فى الذاتية .

التناقض الذى تظهره شخصيات إسماعيل ولى الدين ، يعود أساسا لاعتباره الحرب مجهودا عسكريا بحتا ، وبالتالى لا يتدخل فى الشئون الحياتية لشخصياته ، ولا يتبادل معها إلا علاقة وحيدة هى الاستشهاد . وينسجم مع هذه النظرة اللا اكتراث الاجتماعى الذى تقع فيه هذه

الشخصيات ، التى أراد بها أن تكون واجهة لأكتوبر وصانعة له ، فإذا كان أحمد بك الوطنى الغيور لا يجد غضاضة فى الاندساس فى فراش "فتحية آه" الموس التى تجيد عملها وتحذقه وتبرع فيه وتبدع ، فى حمأة المعارك ، وإذا كانت أسرته لم تشارك الأسر المصرية أحزانها وتشاطرها أشجانها فلم تتخل عن عاداتها السنوية فى صنع كعك العيد ، وإذا كانت الموائد الرمضانية الفاخرة تقدم فى بيوتات هذه الأسر العريقة رغم المشاكل التموينية ، فكل هذه التناقضات التى تبعد الشخصيات عن المظهر الاجتماعى السائد ، هى فى مجملها راجعة إلى النظرة غير الواقعية للحياة ، لا لأى إخلاص بذل من جانب الكاتب لتصوير وتقديم الواقع بأمانة ٠

إن أكتوبر بهذه الصفة الطبقية ، اتجاه لكثير من الكتاب ، وغير قاصر على إسماعيل ولى الدين ، إن احتواء أكتوبر طبقيا نزعة تكاد تكون عامة فى كل ما كتب للآن عن حرب أكتوبر ٠

إن بطل نبيل راغب فى " عندما أطفأت الشرارة نار المرارة "(٣) تراوده أفكار معتمة على الانتحار ، خلف عجلة قيادة سيارته ، لقد تعرض هو الآخر لمشكلة واهية ، فمعبودته قد اقسمت أن هذا آخر لقاء لهما، كأنها تقرر نوع العشاء الذى ستتناوله ، وتعبير نبيل راغب عن المشكلة بحد ذاته تعبير مترف لا يسوغ لبطله أن تنتهبه كل التخيلات الماسوشية التى انتهبته ، من بكاء الأقارب على شبابه الغض، وتحسر أصدقائه على مركزه المرموق ، وتساؤلات قراء الصحف عن سبب انتحاره ، وقد منحته الدنيا كل شىء : الشباب والصحة والمكانة المرموقة والحياة الرغدة ، ثم يفاجأ بالمارشات العسكرية متصاعدة من مذياع الراديو، وبأنباء العبور، ويعود لغرفته وينظر إلى المرآة ويبتسم (!) ويطفىء النور ولكن النوم لم

يزره تلك الليلة ، بينما تصلى أمه أيضا فى الحجرة المجاورة وتدعو لأخيه الضابط بسلاح المهندسين ، وفى الصباح الباكر يذهب ليسجل اسمه فى سجل المتطوعين . وهناك سمات مشتركة بينه وبين أحمد " أيام من أكتوبر " ، إن تحمسه للمعركة ينبع أيضا من منطلقات ذاتية " ما أروع أن يجد الإنسان حياته فى التضحية بها " ، كما أنه يتعرض لمشكلة خاصة لا تمثل لتخلفها وجه حياتنا الاجتماعية ، مشكلة بالية فنيا وغير هامة ، يندفع بها إلى حد التنكر للحياة ثم يصطدم بالصدفة بصخرة أكتوبر . خلاصه الشخصى . فيستبدل بالانتحار التطوع ، وبالنرجسية التضحية، فى هذه الذاتية تتبدى ظاهرة أكتوبر عارية من تاريخيتها ، ومفرغة من حقيقتها ، إنها صدفة تفتقد الأصاله ، وحدث غير مفهوم ، أما الجماهير فهى أيضا جماهير إسماعيل ولى الدين: الملتفة حول المذياع ، تصفق بسذاجة ، وتهلل بسلبية .

وتتعرض قصة " يوما سنلتقى" لإحسان كمال (٤) لقضية تعمير مدن القناة ، وهى قضية متفرعة من أكتوبر، والحقيقة أن يوما سنلتقى فى هذا لها قصب السبق ، ولكنها أيضا لا تشذ عن التيار المندفع بقضايا واقعنا المعاصر، فممدوح الصوفانى يعود من الولايات المتحدة الأميريكية بعد انتهاء الحرب، حيث كان يعد الدكتوراة فى الهندسة، ويفتقد ممدوح وجه أخيه مختار بين وجوه مستقبليه فى المطار فلا يجده، ويصمم على البحث عنه، ويحاول عزت بك زوج كبرى شقيقاته أن يثنيه عن عزمه، مبينا له أنه قد أصبح ذا مركز عال يخشى عليه من سمعة أخ فاسد، ولكنه بعد أيام يسافر إلى السويس مسقط رأسه ، ويربط تطوعه فى معركة التعمير بمنفعة البحث عن أخيه .

ولا تلهينا علاقة الأخوة عن تبين العلاقة الأساسية التى تربط بين كل

من ممدوح ومختار ، إنهما وجها عملة لطبقة واحدة، فمختار نموذج للارستقراطية المصرية قبل الثورة، وممدوح ممثل الطبقة العليا بعدها، فمختار ابن رجل بالغ الثراء، يقطن قصرا فاخرا، مملوءا بالرياش والتحف، والخدم والحشم، عدا المربية الأجنبية التى تصحبهم فى السفر إلى سويسرا كل عام للتصييف، يأكل أطايب الطعام فى أدوات طليت بماء الذهب، ومختار أيضا ابن هذه الطبقة البار بنظرته المتعالية إلى العمل، فيعتبره عارا رهيبا، ويثور ثورة عارمة على ممدوح عندما يطلب منه أن يعمل بعد أن أودت ظروف قدرية بالثروة ، وتغيرت الأحوال ، أما ممدوح فلقد تبصر مسبقا بقيم الحياة الجديدة ، وتغيراتها واتجاهاتها ، وعرف طريق التسلق للمناصب العليا وأبوابها ، وولج هذه الأبواب باقتدار - رسالة الدكتوراة من أمريكا وكرسى الأستاذية فى الجامعة -، ورغم هذا التباين فالتعاطف يغمر قلب كل منهما نحو الآخر ، وينتهى تنقيب ممدوح وبحثه عن مختار بالفشل ، إلا أنه يلتقى بمحمود بك البرديسى ، صديق مختار وابن طبقته ، شبيهه فى الجاه ، وفى الانحدار وفقدان الثروة ، وصنوه فى أخلاقياته وتعاليه ، يصادفه ممدوح فى موقع التعمير وأين ؟ فوق السقالات تحت الشمس اللاهبة ، ويبدى له ممدوح دهشته من قيامه بالعمل ، فيجيبه اجابته التبريرية الخالدة : إن حرب أكتوبر غيرتنا جميعا، لقد مست يد التغيير كل مصرى بل وكل عربى ، هذه الطبقة بكل بساطة تأخذ جواز المرور بالتمسح بالأخلاق كأنها انتفت من جذورها بعد أن مست عصا أكتوبر السحرية بناءها الأخلاقى ، ويظل السؤال الملح كيف توصلت عصا أكتوبر لإحداث هذا الانقلاب الشامل، لا إجابة تقدمها "يوما سنلتقى" إلا إنها عصا سحرية تحدث المعجزات، وتمهر ببصمتها العريضة جوازات المرور لكل العناصر المتطفلة .

ملاحظة أخيرة : إن البرديسى الذى صادفه ممدوح فوق السقالات فى موقع التعمير ، هو مقاول الأنفار بالموقع ! وداخل الإطار الأسرى ، يقدم حامد مريود فى رقصة الحرب (٥) " القصة الفائزة فى مسابقة الزهور للقصة القصيرة " الفلاح والعامل والبورجوازى ، أشقاء ثلاثة فى أسرة مصر المثخنة بالجراح ، أمعن حامد مريود برشاقة فى تصوير الفـــلاح طيبا صلدا حكيما عاشقا للأرض نبيلا ، لايعرف الخبث ولا المداورة ، ضحى بكل شىء فى سبيل الأخ الثالث - مـهندس زراعى ، باع مصاغ زوجته ، وباع الماشية من أجله ، سقاه بعرقه ، وأطعمه لحم كتفيه ، ولكنه كفلاح وكعاشق للأرض لا يحسن كرا أو فرا ، لا يجيد الحرب ولا يعرف تكتيكاتها أو استراتيجيتها لا يعرف غير حب الأرض والتفانى فى عشقها ، يخوض حرب يونية فينتهى بالهزيمة ، ويقتل - ويحمل المهندس الزراعى دمه ، ويرقص البرجوازى رقصة الحرب فيقتنص انتصار أكتوبر ، أما العامل فلا يطفو على نسيج القصة ، حاضرا بالاسم وغائبا عن الأحداث ، مشتركا فى التحالف ومتخلفا عن الحركة ، لم ينتشل الهزيمة من قبضة الفلاح الساذجة ، ولم يساهم فى صنع النصر مع قبضة البورجوازية الماهرة ، وذكره بالاسم وبالإشارة يؤكد الدلالة الطبقية لأسرة حامد مريود، دلالة تتسع وتشمل مصر كلها ، حتى تنفى باتساعها أواصر العلاقة الأسرية التى تربطهم كفروع لأصل واحد . إن المهندس الزراعى فى رقصة الحرب بهذه الدلالة ليس هو جندى المؤهلات ابن الأسرة الفقيرة والذى كان عاملا من عوامل نجاح حرب أكتوبر ، ليس هو العنصر العلمى الذى طعم القوات المسلحة وأمدها بالدماء الجديدة ، إنه يلتصق بالنصر التصاق إسماعيل ولى الدين ، ونبيل راغب وإحسان كمال، إنه يختلف تماما عن بطل منير عامر "فى الزفاف الغريب" (٦) ، جندى منير

عامر يستدعى من لندن للتجنيد ، فيقطع بعثة الحصول على الدكتوراة فى الهندسة ، ويعود ليثبت أن المصرى الذى كان أول من حول الإنسانية من جامعة للطعام إلى منتجة له ، والذى كان أول من صمم المنازل وصنع السلاح وانتبه إلى قيمة الزمن ، مازال قادرا على استخدام السلاح وتصميم الخنادق ، مازال قادرا على العطاء وحماية الإنسانية بفهمه لتكنولوجيا العصر الحديث ، وتكتيكات الحرب الحديثة ۰ وجندى منير عامر بمشاكله اليومية وبافتقاده الضرورات اللازمة للحياة ولتكوين أسرة، يختلف من نماذج أيام من أكتوبر أو يوما سنلتقى أو رقصة الحرب ۰

إن تطفل هذه الطبقة على أكتوبر تطفل ملحوظ ، رغم تزوير الواقع ، وللكاتب أساليبه المتعددة للتجنى وللتمجيد ، وفى " الوسام " لمحمد الخضرى عبدالحميد (٧) ترتدى هذه الطبقة زيا آخر ، إنها لاتشترك فى البطولات العسكرية أو فى معارك التعمير ، ولكنها بكل بساطة تستلب البطولة وأوسمة الشجاعة عبر الدقة الفنية والعرض الفنى ۰

يسهب الخضرى عبدالحميد فى تقديم " علاء " بذكاء يثير كوامن التعاطف مع جندى عربى أحدث فى مدرعات العدو خسائر فادحة ، واختار الخضرى عبدالحميد للمفارقة لحظة حاسمة هى لحظة استلام علاء لوسام البطولة ، وعلاء رومانسى فى تخيلاته ، ذو مشاعر مرهفة إرهاف حد السكين ،ونتعايش من خلال رومانسيته وحساسيته المفرطة مع مأساته، لقد فقد ساقا فى الحرب ، وعلاء ذو الساق الوحيدة خطيب لشادية ابنة التاجر الثرى ، ومن وجهة نظر علاء نتعرف على أبيها ، إنه ينتمى إلى فصيلة تختلف عن بقية الناس ، لايفهم من شئون الحياة إلا ما يتصل بالأرقام والرزم والمساحات ، اشتهر بأن البخل أحد أبرز صفاته، رجل سوق ، تبادل المنافع وحركة الكسب والخسارة حرفته ، لعله فى

خبيئة مشاعره لا يريد لابنته الوحيدة المدللة زوجا ذا ساق واحدة والثانية خشبية، ومن خلال مأساة علاء نواجه التاجر الثرى بعداء بالغ وحقد دامغ، إن الحسرة تتملك علاء الذى فرض على نفسه الحرمان من خطيبته، مضحيا بسعادته من أجل سعادتها ، لقد بدأ إثر عودته الظافرة يعاملها بجفوة توطئة لفرقة لا تلبث أن تقع بإرادته ، إلا أن علاء كشخصية فنية ما هو إلا مدخل أحكمت صناعته للشخصية الرئيسية - التاجر الثرى ، فما يكاد حفل التكريم ينتهى ، حتى يتقدم التاجر من علاء البطل الحزين ، ويفاجئه بالعناق ، وبنبرات نبيلة يتحول الموقف ، وبكلمات قليلة يستحوذ على تقديرنا واحترامنا ، ويستولى على البطولة والوسام والتقدير ، ممزقا نياط القلوب أسفا ، خالقا موازنة جديدة لصالحه ، فعلاء المظلوم نتبينه ظالما ، والثرى المتكبر بخلقه التجارى ذو قلب إنسانى ، يمس الساق الخشبية بحنو وتقديس : " والله إننى لأود أن أفقد كل ثروتى لقاء أن يكون لى وسام كوسامك ، ولو غارت فى بطن الرمل ساقاى وذراعاى جميعا "

نادرا ما يصادفنا نموذج لشخصية نابعة من الطبقات الأدنى ، كشخصية رئيسية فى أى من النماذج القصصية التى تندرج تحت هذا الاتجاه ، وإذا حدث هذا فإنما تعرض عن طريق التجاوز للنموذج الحى بملامحه الاجتماعية والنفسية إلى النمط الأسطورى أو الرمزى الذى يحوى الكل ويتخطى الحواجز الطبقية . وحين يقدم زهير البيومى فى "الغربان والكتاكيت وخيال المآته"(٨) الفلاحة التى فقدت ابنها المجند، والتى دأبت على أن تحجز له فى كل موسم من العيد الصغير والعيد الكبير ورأس السنة الهجرية وعاشوراء نصيبه من خيرات الله ، والتى اعتادت الاحتفاظ بملابسه بدون غسيل حتى يعود ، فهى حين تشم رائحة

عرقه فى ملابسه تطمئن إلى أنه مازال موجودا على قيد الحياة ، وحين تتأكد من استشهاده تتجه إلى المقابر لتدفن اللحم (نصيبه من الخيرات) وإلى الحقول لتضع أحد قمصانه على عصا وسط المزارع كخيال المآته ، وإلى حظيرة الدواجن لتضع أحد قمصانه أيضا على عصا وسط الدواجن والكتاكيت ، وتوزع قمصانه الأخرى على المدارس لتوضع على عصى كخيال المآته حتى لا تقترب الغربان من الكتاكيت الصغيرة ، الفلاحة رمز مصر المستبسلة ، وابنها هو كل أبناء مصر رمز التضحية والفداء والبطولة ، وتتكاتف الرموز فى نسيج البناء لتخلق أسطورة جديدة ، تتعالى على الواقع وتصل بالتعميم إلى حد التجهيل .

من الخلق البطولى إلى اللا أخلاقية :

تنفرد ظاهرة أكتوبر عن غيرها من الظواهر التى قد يتعرض لها الأدب بخصائصها الاجتماعية التى هى من الوضوح بحيث لا يمكن تجاهلها ، إنها ظاهرة جماعية ، تتشعب علاقتها وتضرب جذورها فى أرض الواقع المتعددة الوجوه ، ولا يمكن لجهد فردى أن يمثل حقيقتها إلا إذا كان ذا دلالة جماعية ، وذا مضمون اجتماعى ، وحين حاولت القصة القصيرة فى أغلب النماذج التى قدمها الاتجاه الأول وسم شخصياتها بالبطولة ، انهارت مقدرتها تحت معول نظرتها الفردية المحدودة ، لقد بذلت جهدا مستميتا فى بناء الشخصية على أساس النبل النفسى كمفهوم أخلاقى ، وقد فاتها أن الأخلاق نسبية ، وأن النبل النفسى ليس قيمة مطلقة بل قيمة خاضعة بالضرورة للحياة ، وأن التمايز الخلقى تضع أحكامه وشروطه الحياة العامة ، وأى من الشخصيات الفنية - سواء أحمد " ولى الدين " أو ممدوح الصوفانى ، أو بطل نبيل راغب اللامسمى

لم يستطع أن يقدم نفسه بطلا، فتطوع كل من أحمد وشخصية نبيل راغب اللامسماة ذو جذور ذاتية بحتة، إن سلوكهما الايجابى قرار فردى يتخذ لتحقيق مصلحة شخصية، ان بطولتهما متوقفة على المنطلق الاجتماعى للسلوك ، وهو مالم يحدث، وعلى هذا التباين فى دوافع السلوك يتقوض النموذج البطولى، ويتناقض مع حس الواقع ومتطلباته، إن النظرة الفردية حين تدفع بالشخصية فى الوسط الجماعى لا تحملها بمضامين الأخلاق البطولية، بل تقدمها فى صورة لا أخلاقية ٠

ويعد نموذج جبرييل فى " البقعة السوداء " لغبريال وهبة (٩) من النماذج النادرة لهذا النوع من الأدب الذى ينتهى فيه تصوير البطولى إلى تصور لا أخلاقى ٠ جبرييل مدرس ثانوى ينطلق بسيارته الفارهة مسافرا من القاهرة إلى قرية عين غصين – إحدى القرى المتاخمة لمدينة الاسماعيلية – وزمان السفر بعد أسبوعين من توقيع اتفاقية الفصل بين القوات ! ، وتأتى زيارته لقرية عين غصين كشجن لأشواق بعيدة ، اضطرمت بقلبه فثار حنينه للمنزل الذى كان يعيش فيه هو وزوجته كوثر التى استشهدت فى اليوم الخامس من يونية ١٩٦٧ ، خلال غارة جوية على المصنع الذى تعمل به ٠ وعندما يصل جبرييل ويتفقد البيت ، يصادف اليعازر ، جندى اسرائيلى يستغل البيت كمأوى له ، ويبادره اليعازر بالسباب : خنزير ، خنزير ، فيستثار جبرييل ويحتدم الغضب بأعماقه ، وإلى جانب الغضب تتوارد إلى ذهنه ذكريات كوثر فيحتدم الغضب وتتأجج نيران الرغبة فى الانتقام ، وتمتد يد جبرييل الملتهبة بالغضب لكرامته المهدرة ، وبدوافع الانتقام الشخصى ، فيلتقط قضيبا حديديا كانت زوجته الكيميائية تستخدمه فى تذويب المحاليل والأصباغ ، ويهوى به على رأس اليعازر فيقضى عليه ثم يركن للفرار السريع

٠ ومناقشة مغامرة جبرييل على أى من المستويين ، الواقع فى الحياة أو الواقع فى الفن ، ينفى عن المغامرة صفة البطولة ، لانتفاء الدوافع الجماعية ، إن العملة التى يستخدمها غبريال وهبة عملة مزيفة ، مدسوسة على العملات الاجتماعية المتداولة ، وتتبدى المغامرة بدوافعها الذاتية جريمة كاملة بأركانها القانونية التى ينص عليها قانون العقوبات ٠

ويتدارك غبريال وهبه المأزق الذى وضع جبرييل فيه ، فيحاول أن ينتشله من الوهدة التى تردى إليها ، فجبرييل المزمع على الفرار يتوقف فى الطريق ويستدير عائدا ، لقد خطر بباله أن مغبة ما قام به ستقع حتما على رأس حميه الذى يعيش وسط أملاكه الزراعية بالقرية المجاورة ، ولابد أنهم سينكلون به انتقاما لا ليعازر ، وبعودته يسلم باحتمال القبض عليه من جانب العسكريين الاسرائيليين ، لكنه يتقبل التضحية بنفسه فى سبيل الآخرين ، إلا أن هذا المنحنى الأخلاقى المتدارك لا ينقذ جبرييل ، فما كان قد صنعه باسم أكتوبر انتهى ، وما يقوم به يقع خارج هذا الإطار ، لقد افتقد غبريال وهبة التشخيص السليم للعمل البطولى ، فالمفاهيم الفرديةلا تؤسس بناء بطوليا ، بل تقوض بسطحيتها صرح الأخلاق ٠

وتنزلق أليفة رفعت فى " دبيب الحياة " (١٠) إلى نفس المهوى الذى تردى إليه غبريال وهبة ، بطلة دبيب الحياة زوجة لمدرس ثانوى أيضا ، لكنه مدرس تربية فنية ، وربما لهذا لم تسنح له فرصة الاستغلال ، فيمتلك سيارة مثل سيارة جبرييل ٠ إن مشكلة زوجة لطفى عبدالفتاح مشكلة جنسية فى جوهرها فهى قد تزوجت منه منذ خمس سنوات أو ست ، وتفشت برودة الروتين فى عروق حياتهما معا ، وغطى الجليد لياليها معه ، لقد أصبحت صلتها الجنسية بزوجها صلة واهية واهنة ، باردة كئيبة ، ثم يهبط ملاك أكتوبر من السماء ، ويستيقظ الزوج من شبه السبات والخمول

ويتطوع بالدفاع المدنى ، وتتطوع الزوجة بدورها فى الهلال الأحمر ، فتشترى معطفا وغطاء رأس جديدا أبيض فاخرا ، وحذاء أبيض ، وحقيبة بيضاء ، وتقص شعرها لتبدو فى هيئة جديدة ، وتغير طريقة تجميل وجهها حتى تبدو امرأة جديدة مع الحياة الجديدة ، وتتوجه إلى المستشفى فوجودها الحقيقى هناك ، هكذا يبدو أن عصا أكتوبر السحرية قد مست أخلاقياتها ، أو مست مظهرها ، ووجودها بالمستشفى بهذا الأسلوب نزعة لإشباع أهواء نسائية ، فهى تسير بين الجرحى غندورة مختالة بثوبها وشارتها الجديدين .. علامتى التغيير ، وتنتبه زوجة لطفى عبد الفتاح على صوت بطل ينادى حبيبته " نورا ... حبيبتى نورا ... تعالى يانورا " وتقف أمام الملازم أول مدحت أمين فى لحظة احتضاره، وبدون أن تخامرها أى مشاعر بالشفقة أو بالنبل ومن قبيل الغندرة فقط تقترب منه وتمر بكفها بعد أن ملأته عطرا على جبهته ، وتهمس : " أنا ياحبيبى بجوارك فاهدأ " فيطوقها البطل المصاب فى معركة الدبابات بيديه المبتورتين المنسوفتين مع دبابته ، بصدره المحروق وظهره المكسور ، فلا تستطيع أن تقاومه ، ولا ندرى عن المقاومة ما إذا كانت نفسية أو مادية والأرجح أنها لم تستطع أن تقاوم ذراعى الذكر ، طوقها البطل " بساعده الملفوف بالأربطة فلم تقو على مقاومته وألصق شفتيه فوق شفتيها ، وقبلها بكل الحب الذى يشعل أشواقه لحبيبته نورا ، ولا يأتى على لسان الزوجة وصف لأية مشاعر نبيلة عن قيمة ما قدمته ، فهى لا تفكر بهذه الطريقة ، ولا تستطيع السمو على فرديتها وذاتيتها ، فالحياة الجنسية تندفع فى عروق الزوجة " قلبى ينتفض بنبضة حارة جديدة ، صحوت من سباتى وغفلتى الطويلة ، وقد تدفقت مشاعر وأشواق اندلعت واضطرمت شرارتها فى كيانى دفعة

واحدة " ، وفى المساء راح زوجها يمر فى رحمة على أعضائها ، يعيد بلمسته الحنون سريان الدماء بالراحة إلى جسدها فألصقت شفتيها بشفتيه ، وحمأة المشاعر الجنسية التى استشعرتها فى قبلة بطل أكتوبر تنساب من شفتيها إلى جسد الزوج فيشتعل . بأشواق حارة ويتحد نبض قلبيهما ويعزف لحنا منسجما واحدا ، اتسقت له رجفات جسديهما ، وبزغ فجر جنسى جديد فى ظلمة حياتهما الجنسية الباردة .

أن عصا أكتوبر السحرية بريئة من دبيب الحياة ، وواقعة أكتوبر خلفية باهتة لمشكلة زوجة لطفى عبدالفتاح التى كان من الممكن لأى رجل آخر غير مدحت أمين أن يقدم لها نفس الحل المبارك ، لقد تقوضت مفاهيم النبل : إذا كانت الزوجة حقا قد قصدتها - على صخرة الإسراف فى الذاتية .

ومن أهم النماذج التى تتعلق بمفهوم البطولى ، نموذج الحارس فى قصة بنفس العنوان لمحمود البدوى (١١) ولا مجال هنا لمناقشة بناء القصة والتناقضات التى يسقط فيها الحدث ، من حيث مدى واقعيتها ، ومدى إمكان حدوثها ، لتكن محاولة ليناجدعون، المجندة الاسرائيلية التى سقطت من الطائرة بقرية من قرى أسيوط، والتى لا تجيد غير العبرية، فى الهروب للقيام بالتجسس بدون استعداد وبدون وسائل اتصال وبدون تخطيط مسبق، مسلمة من المسلمات ، وليكن قيام ضابط الأمن (الحارس) بالسفر وحده لتسليمها أمرا جائزا، ولنقتنع غصبا بكل هذا وبغيره ، فمجمل هذه الملاحظات هامشى ، وما يستحق الاهتمام حقا هو تفاعل الحارس داخل إطار أكتوبر .

يزج محمود البدوى بأكتوبر - فى ديوان صغير مخصص للسيدات فى العربة الخلفية من قطار الركاب رقم ٧٧٧ رجلا وامرأة - ، الرجل هو

الحارس ، ضابط أمن بمنطقة منفلوط ، والمرأة هى لينا جدعون بملابسها العسكرية ، ثنائى رومانسى فى إطار واقعى ، إلا أن هذا الثنائى الذى حمل على كتفيه تقديم أكتوبر يظل محتفظا برومانسيته ، إنهما موجودان بصفة إنسانية والصراع بينهما يدور على محور العلاقة الخالدة بين الذكر والأنثى ، لينا جدعون " رشيقة الجسم وتعد جميلة فى النساء "و " بدا لحمها من تحت القميص الأخضر متسخا كأن به أثار جرح " إن التعابير الجنسية متعددة ومكثفة ، دامغة ، والمحور الجنسى عند محمود البدوى هو الذى يطور الحدث وينميه ، يتمدد الحدث وينتصب فى نسق البناء الفنى لينغرز فى اللحم ، وتتطاير حول محور الصراع الجنسى خلفيات غير هامة للبناء العضوى للقصة ، فيتسطح الحوار ويرتفع طافيا مباشرا وهزيلا ، أحيانا ، حين يحاول البدوى تعميق اللحظة الفنية – أى مدينة فى مصر كنت تريدين تدميرها ؟ فشحب وجهها – لم نخرج لندمر ، كانت طائرتنا استطلاعية ... – لماذا سقطت ؟ ... – أصيبت بقذيفة " حوار ساذج أو يتساذج بين ضابط أمن ومجندة إسرائيلية ، ويتتابع الحوار: هل ولدت فى اسرائيل ؟.. – ولدت فى رومانيا ... – شاهدت فى مجلة أجنبية منذ أسبوع فقط صورة لأسرة رومانية تجلس فى حديقة بين الورود والرياحين ، أسرة وديعة مسالمة فلماذا تختلفون أنتم عن جميع البشر .. وتريدون تخريب العالم؟ ويمضى الحوار على هذا المنوال متقطعا متنافرا لايضيف ولا يثرى . وبطولة الحارس هى بطولة التعفف ، والامتناع عن مباشرة العمل الجنسى ، لقد قام بتفتيشها بدقة متناهية وهى تنظر بدلال ، إنه يصرح " لم أشعر بأية عاطفة نحوها .. كانت يداى تتحركان على تمثال من الشمع الجامد ، وربما كانت تتصور أننى أتلذذ من هذه الحركة لأننى فتشت الجيوب ، وقلبتها ، ولمست صدرها

وفخذيها تحت القميص وفوقه ، ربما كانت تتصور أن فى الأمر متعة لأنها طالت ولكن إحساسى كرجل كان يغطيه دخان الحرب ويغلفه " والتعفف الذى أبداه حارس البدوى لم يكن نتيجة لدخان الحرب فالبدوى يتصور الجنس ضعفا له مضاعفاته فمعناه بمفهوم الحارس ضياعه كرجل ومن الضياع للسجن ، إن المسألة تمس جانبا شخصيا غاية فى الفردية بالنسبة للحارس ، إن التعفف الذى أبداه ليست له هذه الدلالة العميقة فى عدم إمكان الاندماج الانسانى بين كيانين متصارعين ، بينهما تاريخ رهيب وحواجز من الحروب المريرة ، لا يمكن تخطيها بسهولة ، إن هذه الأفكار وأمثالها لاتخطر ببال شخصية الحارس الغارقة فى فرديتها ، إن المشكلة عنده ذات ملامح خاصة ، فهو يتخيل أن علاقة الجنس سلاح تشهره نحوه للانتصار عليه وتطويعه لإرادتها ، ولهذا فلقد قاوم فتنتها ، رافعا راية العفة عالية شامخة أبية ، إن الاستسلام لها يعنى إطلاقها تعيث فى الأرض فسادا ! وهو لا يخاف على الأرض إلا منطلقا من خوفه من العار والفضيحة والمحكمة والسجن . لايحمل الحارس أية مضامين اجتماعية . تؤهله للبطولة ، إنه شخصية أحادية الجانب ذات بعد واحد ومشاعره الطافحة من الهلع تدينه ، الهلع على مصيره الشخصى لا مصير الوطن والمجتمع ، فالحارس لمحمود البدوى لا يهتم بغير مصيره الشخصى وحين تكون المسألة اختيار بين المصلحة الشخصية والمصلحة العامة فإنه يتجه فورا لاختيار مصلحته الشخصية " كان معى جهاز إرسال لاسلكى ، ولكننى لم استعمله ، ولم أطلب الاستعانة ولا النجدة خشية الفضيحة "

لقد أفضت النزعة الفردية لمحمود البدوى مثله تماما مثل غبريال وهبة وأليفة رفعت للانحدار من الأخلاق للاأخلاقية ، إن المعضلة الأساسية لهذا النوع من الأدب أن أكتوبر حدث تاريخى ذو دلالات اجتماعية بعيدة

وعميقة ومتنوعة ، ولا يمكن للأدب أن ينجح فى تقديمه إذا تجاهل هذه الصفة ، ولقد تحطمت على هذه الحقيقة شخصيات جبرييل والزوجة والحارس .

***

يمضى الاتجاه الثانى بالقصة المصرية القصيرة نحو عالم أكتوبر بقوة وترصد وعمق ويستطيع بمهارة فنية أن يلج هذا العالم ويكتشفه ويكشفه بحذق وبراعة ، وبقصفات رقيقة نتلمس وجه الحقيقة الضائعة بين مسارب الحياة الزاخرة بالعلاقات ، ويتبدى جوهر أكتوبر بمحتواه التاريخى والشعبى كمضمون للتجربة القصصية ، لا كخلفية باهتة لمشاكل عاتية القدم بالية من طول الاستخدام ، لقد تصيد هذا الاتجاه أكتوبر وطرحه بفهم وإدراك ، وقد مكن له هذا الادراك للظاهرة فى علاقاتها المتنامية المتداخلة مع غيرها أن يدفع القصة المصرية على درج التطور والنضج والاكتمال ، موفرا لها عناصر الإبداع الفنى ، لقد انتشل التجربة القصصية من وهدة التخلف التى تردت إليها ، وأعاد لها حيوية الحياة المعاشة وعصريتها ، فتوهجت اللقطة الفنية بالحداثة والابتكار ، وتغير المحتوى وثراؤه وتعدد علاقاته طور بالتالى من الوعاء الفنى أو الشكل الفنى بناء وأسلوبا .

لقد ارتقى الاتجاه الثانى للقصة القصيرة بفهمه الايديولوجى للواقع ، وبما أنجزه من إبداع ، بالفن القصصى لمستوى ما حدث فى السادس من أكتوبر ، عابرا كل مهاوى الوهم لشمس الحقيقة ، مجتازا كل مزالق التخلف والانهيار ، لعوالم الحداثة والجدية والتحضر .

فى " شئون عائلية " لمجيد طوبيا(١٢) يتدفق نهر الزمن بعيدا عن الصخب والانفعال ، حاملا خمسة وعشرين عاما أو تزيد إلى بناء القصة

القصيرة ، وتستقر الواقعية بإتقان ، ويتعانق التاريخ العام بالتاريخ الشخصى للشخصيات فى وحدة التجربة العضوية بذكاء ومهارة ، ومخاطرة مجيد طوبيا فى رحلة الربع قرن فى نهر " شئون عائلية " مخاطرة جريئة واعية بالواقع وتشعبه ، وبطاقات الفن التى لا تحد ٠

ظاهرة أكتوبر فى شئون عائلية ظاهرة يحتويها تاريخ الصراع المرير بين العرب والصهيونية – يد الامبريالية العالمية فى منطقة الشرق الأوسط ، وترتد الظاهرة للخلف ربع قرن من الزمن إلى بداية الصراع الدامى منذ حرب ١٩٤٨ إلى العدوان الثلاثى إلى حرب الأيام الستة إلى شرارة أكتوبر ٠ وتندس فى هذا الصراع الامبريالية العالمية سواء انجلترا وفرنسا أو أمريكا ٠ولا ينفصل هذا المحتوى التاريخى عن حياة الأفراد والشخصيات الفنية ، وكما تدرك الأم أن ما يحدث فى الخارج له علاقة بكيفية ما بما يحدث لأفراد أسرتها ، فالعالم الغريب الكبير المعقد يترابط فى لوحة بالغة الدلالة لأسرة شئون عائلية ٠

الجولة الأولى ، نبضة الزمن الأولى : دفقة الحرب يحسوها التوأمان الصغيران ، وجه النحس المتعلق بمولدهما الغلاء وارتفاع الأسعار ، يجيد مجيد طوبيا اختيار اللحظات البسيطة العادية الغنية بالدلالات ، ويمتزج التوأمان وتنصهر شخصيتاهما فى شخصية التاريخ فى خفقة زمنية واحدة ، ويتوازن فى الجولة الأولى عبء الحرب بعاتق التوأمين الرخو – جيل الصراع ٠ وتشتعل الشرارة فى جسد الواقع ٠

الجولة الثانية ، نبضة الزمن الثانية : تقتنص الحرب جزءا من حريتهما ، عندما تتحول أرض الملعب لمطار حربى ، تقترب الحرب أكثر من وجودهما وتمسها بشدة نسبية ، تتفتح عيون التوأمين على وجه الامبريالية السافر بالعدوان الثلاثى ، وتتأجج الشرارة٠

الجولة الثالثة : نبضة الزمن الثالثة : يتبلور القدر التاريخى للجيل ، وتتبلور الشخصيات ، تنضج الأم والتوأمان من خلال الاحتكاك المباشر بالصراع الخارجى ، عبء الحرب يتدخل مباشرة فى حياة الأسرة بوضوح ، يجند أصغر التوأمين ويزج به فى سيناء فى حرب الأيام الستة، ويحبط إرادة الأم المنصرفة لاختيار زوجتين لهما برحيله، يمضها انتظار ينقطع بعودة مخزية ، يتكثف الوعى : " ما ذنب أخى وقد وقع فى أيدى قادة ليسوا على مستوى المسئولية ... هناك أمور كثيرة يجب أن تتغير، ووجوه عديدة يجب أن تختفى " لقد دخل الصراع من الباب ويضطرم تأجج الشرارة .

الجولة الرابعة : نبضة الزمن الرابعة لا الأخيرة : تكشف الأم أصابع أمريكا ، وتبدو أكثر حكمة ببلوغها مرحلة الالتزام بكراهية عدو حقيقى . تتوحد الظواهر فى تيار الزمن المنساب وتلتف حول عنق الأسرة ، تدريبات البحرية والطيران الاسرائيلى فى مناورات الأسطول السادس .. حرق معامل البترول بالزيتية ، الإغارة على عمال أبى زعبل وأطفال مدرسة بحر البقر ، الغارات على سوريا ولبنان والأردن ، الاحتفال بمضى خمسين عاما على ثورة ١٩١٩ ، اكتشاف مقبرة ايمحوتب العالم الفرعونى، الصعود للقمر ، ظهور المتطفلين فى الحياة الاقتصادية وانتشار الأفلام الرديئة ، تتداعى الظواهر وتلتحم لتلتقط صورة أكتوبر الواقعى بانفجار الشرارة والعبور .

نقترب من أكتوبر أكثر فى " تعليقات من الحرب " لابراهيم عبدالمجيد(١٣) نواجه الحرب وجها لوجه ، نعيش لحظة القتال بكثافة ، نلج لحظة أكتوبر كمعركة دائرة ، ونكاد نسمع دقات طبول الحرب خلف كل كلمة ، ووراء كل حرف يتواصل دقها ، إن ابراهيم عبدالمجيد بشاعرية

القصاص استطاع أن يبث إيقاع الحرب كموسيقى تصويرية ذات نغم إنسانى اسيان يقف خلف الحدث ويبهر النفس ، يعزف ابراهيم عبدالمجيد على أوتار عدة ، فمن خلال اختياره لشخصية حازم الشاعر يوازن بين وحشية الحرب ورقة المشاعر الإنسانية ، ويمزج مزجا بين هذين العنصرين فى بناء القصة المتماسك ، ولقد اختار الكاتب أيضا لغة أقرب للشعر من لغة النثر ليصل بأكتوبر فورا للأعماق .

ولحظة أكتوبر فى تعليقات من الحرب ، لحظة تمتد فى تاريخ يرتد بالصراع لجذوره الحقيقية، الزمن يتجمع دفعة واحدة فى لحظة الصراع، الماضى والحاضر ، العدوان الثلاثى وحرب الأيام الستة وأكتوبر العظيم ، كما أن للحظة أكتوبر خصائصها التى تميزها كالتنسيق بين الجبهة المصرية والسورية ، وكالمساعدات الأمريكية لإسرائيل المنهارة بعد أيام معدودة من بدء القتال ، وكمخلفات العدو الهارب اللائذ بالنجاة .. هذه اللقطات لقطات خاصة بأكتوبر ولايمكن إلا أن تكون خاصة به، إنها ملامحه الواقعية شديدة الخصوصية يجمعها ابراهيم عبدالمجيد فتتألق بها أجواء " تعليقات من الحرب " وللحظة أكتوبر أيضا نغمة كونية تنفرد بها شاعرية القصاص فبالرغم من امتلاء الأرض بالجثث والدم وقطع الحديد المنصهرة والرمال المحترقة وبقايا الدانات والرصاص المتناثرة ، برغم الحرب الضروس بكل دمويتها فـ" الأرض تستطيع أن تستوعب كل الشرور وإلا كانت خرجت عن مدارها يأسا " .والبطولة فى تعليقات من الحرب سلوك وأخلاق ووعى ، إن الانسان يقع فى بطن الواقع لا خارجه ، يضع الواقع شروط السلوك بجبروت ، ويقدم الانسان الشجاعة ، ومنطلقات السلوك ودوافعه اجتماعية ، إلا أن سمة السلوك تظل محتفظة بطابع الانسان كذات وكفرد ، فشبل يتعرض لقول الدبابات

بعد أن يلف جسده بأحزمة الديناميت والقنابل اليدوية ، ويلقى بنفسه تحت الدبابة الأولى ٠٠ كان شبل مغامرا عظيما ووطنيا أعظم ، إن أمانته الوطنية التى دفعته للاشتراك فى مظاهرات عام ١٩٦٨ هى أساسا الدوافع التى تقف خلف تضحيته ونبله ٠ ولرجال تعليقات من الحرب هذا المظهر الخشن الجاف الوحشى ، ولكن هذا المظهر يترقرق انسانية ، فأحمد يسرى يحمل حازم الجريح فوق كتفيه كالطفل تماما ، يجلسه على قفاه وساقاه تتدليان حول عنقه ويتسلل به ليلا بعد أن أديا مهمتهما خلف الخطوط ونفدت ذخيرتهما ، ويعلق أحمد يسرى – لو بقينا سنموت ببطء نحاول أن ننجو أو نهلك بسرعة ٠

أكتوبر فى تعليقات من الحرب أكتوبر غنى زاخر متعدد واقعى ، يوفر له إبراهيم عبدالمجيد بناء متماسكا يقيم صرحه على السرد والحوار والذكريات والتأملات ،يعيش الحاضر ويتداعى الماضى بنقاء ، وتتبلور شخصيات تعليقات من الحرب وتندمج فى بناء القصة :

حازم الشاعر ، نبض الحب الانسانى فى الواقع الدامى ، موسيقى الشعر فى كل كلمة وايماءة مثقف ومقاتل ، يرى أن المنتفعين من الحرب فئتان الحيوانات والتجار ، " لو انتهت الحرب لجثت يوما بعد سنوات فلا تجد جثثا ، تظهر الحيوانات لا تدرى كيف ومن أين ؟ وكذلك صعاليك وتجار خردة ، تستطيع أن ترى الحيوانات إذا رأيت التجار " ٠ أحمد يسرى ، قال يوما إنه بالذات لا بد أن يعود ، لايمكن أن يموت ، إنه روح صافية تقاتل ، روح تحتضن الريف رغم أنها لا تراه ، رغم نبوءته يستشهد فى " ليلة الرابع والعشرين من أكتوبر بعد إيقاف إطلاق النار ، بعد أن أصاب أكثر من دبابة وقتل وأسر وقام بأكثر من عملية انتحارية " هكذا مات أحمد يسرى " غدرا لأن العدو فشل فى قتله عندما حاربه وجها

لوجه " أحمد يسرى نذير بأن الصراع لم ينته وإن انتهت الجولة الرابعة ٠

ومن خيوط الواقع المصرى ينسج محمد المنسى قنديل قصة " سنعيد ترتيب كل شىء " (١٤) وبالرغم من تباين الألوان والصور فى نسيج القصة فما هى فى الحقيقة غير رسوم على قماش ثوب واحد ، ثوب يحاول الإجابة على سؤال من يقوم بالحرب ويتحمل بأعبائها ، ومن يحاول الانتفاع منها واستغلالها ؟

– أحمد الحوتى : جندى مؤهلات مغلول بالطين ، طين منية عياش كتلة الطمى والخضرة ، قرية من ريف مصر ، من آلاف القرى والنجوع الصغيرة ، الترع وحقول القطن ، ومقابر الصدقة ومستنقعات الدلتا وقواقع البلهارسيا ، والبيوت الطينية ، قرية تعيش على حد الكفاف فى وحل المرض والجهل ، فى غياهب نسيان المدينة بعماراتها الشاهقة التى تقدر الشقة فيها بالآلاف والآلاف ، بسياراتها الفارهة التى تكتظ بها شوارعها الفسيحة ، وملاهيها حيث تبعثر مئات الجنيهات كل ليلة على موائدها بترف ونزق وحماقة وارستقراطية ، يحمل أحمد الحوتى حلم منية عياش فى البيت المشيد بالآجر، فى محطة بالبلدة تقف عليها القطارات فتربطها بالحضارة والتمدن والرقى ، بالكهرباء بالمدرسة بالمستشفى ٠٠ ، يحمل الحوتى حلم منية عياش فى الحياة وفى الكرامة ، ويحمل أيضا السلاح ليعيد ترتيب كل شىء ويصلح الخلل ، أكتوبر المنسى قنديل ظاهرة شعبية ودفاع عن المكتسبات والحقوق فى العدالة والحرية والاشتراكية ٠

– بائع الجرائد ، المحارب القديم الذليل ، يقفز بساق خشبية فى ميدان باب الحديد ، يروج أخبارا غير هامة ويسأل عن أخبار الحرب ، خسر ساقا فى حرب خاسرة ، يجر ساقه الأخرى مشوها فى الطرق ، ويتطلع للتاريخ يسأله العوض ٠

– ياقوت ، فتاة المهجرين المعدمين ، دهمتها الحرب ، لم يبق لها شيء من الدنيا حتى الشرف ، تحول جسدها لنقود ، سلعة ساقطة ، يلتقطها حمودة تاجر البطاطين الجشع – الحشرة التى تقتات بدماء المعدمين – تنساق للضرورة بالضرورة ، فتاة من آلاف الأسر المعدمة ، تتحمل بصبر بائس وبشجاعة فقيرة قدرا فرض عليها ولم يشاركها أحد فيه .

– ميمى ومرشدو وزارة الداخلية ، ومهربو العملات الصعبة ورؤساء مجالس الادارة والمنتج (ر) والمخرج (ح) وممثلات الصف الثانى .. (ويمكن أن نضم اليهم أحمد " إسماعيل ولى الدين".. جبرييل "غبريال وهبة " .. إلى آخر كل الشخصيات التى طالعتنا) ، الطبقة العليا ، بكوات مصر من ورثة البكوات الذين ألغيت ألقابهم ، ورثتهم فى الألقاب والمكانة ، الجاه والسلطة ، بعيدون عن المعركة بالفعل والتفاعل ، بعيدون عن المساهمة فى تحمل أعبائها وتكاليفها ، ليست بينهم ياقوت واحدة .. وليس بينهم من فقد ساقا كبائع الجرائد المشوه ، أكتوبر بالنسبة لهم موضة كل شيء والانتصار ترف .. والغناء تبجح وادعاء ، يحاولون بجهد صادق احتواء أكتوبر ، لتدعيم مصالحهم كطبقة ، خلقها الاستغلال ، وتعيش بالتطفل ، وكما احتست العرق ، تريد أن تحسو الدم .

المراجع :

١ - ٢٥ مكرر - مجلة الهلال العدد الثالث مارس ١٩٧٤ .

٢ - أيام من أكتوبر - التحرير ملحق أسبوعى لمجلة الثقافة العدد الثامن ٧٣/١٢/١٤ .

٣ - عندما أطفأت الشرارة نار المرارة - التحرير ملحق أسبوعى لمجلة الثقافة العدد ١٩ - ٧٤/٣/١ .

٤ - يوما سنلتقى - مجلة الثقافة العدد ١٠ - يولية ١٩٧٤ .

٥ - رقصة الحرب - الزهور - ملحق الهلال العدد ٨ - أغسطس ٧٤ .

٦ - الزفاف الغريب - مجلة صباح الخير العدد ٩٣٧ - ٧٣/١٢/٢٠ .

٧ - الوسام - التحرير العدد ١٩ - ٧٤/٣/١ .

٨ - الغربان والكتاكيت وخيال المآته - الزهور العدد الخامس - مايو ١٩٧٤ .

٩ - البقعة السوداء - الهلال العدد ٧ - يولية ١٩٧٤ .

١٠ - دبيب الحياة - التحرير - العدد ٤٢ - ٩ أغسطس ١٩٧٤ .

١١ - الحارس - الهلال - يناير ١٩٧٤ .

١٢ - شئون عائلية - الطليعة العدد ١١ - نوفمبر ١٩٧٣ .

١٣ - تعليقات من الحرب - الطليعة العدد ٢ - فبراير ١٩٧٤ .

١٤ - سنعيد ترتيب كل شىء - الطليعة العدد ٨ - أغسطس ١٩٧٤ .

هذه الطيور لاتبيض الذهب

الطليعة - السنة الحادية عشرة - مارس ١٩٧٥.

لاشك أن صورة المستقبل هى الحافز الخلاق ، الذى يندفع بالنشاط الفكرى والأدبى لآفاق الإبداع ، فالطاقة الإبداعية كطاقة بناءة وكتعبير اجتماعى تسعى للتأثير فى صورة المستقبل ولما سيكون عليه ، ولما كانت صورة المستقبل متوقفة على حقيقة التكوينات الواقعية للحاضر، وتياراته المتصارعة ، ارتبطت هذه الطاقة بموقف القوى الاجتماعية الحالية بالتالى. وما طرأ على الحياة الأدبية من متغيرات منذ بدايات القرن الحالى ، وحتى الآن ، يعكس التغيرات النسبية التى استجدت على الخريطة الطبقية للواقع المصرى ، واختلاف الأهمية النسبية للطبقات الاجتماعية ، وموقفها من المستقبل، ففى أوائل القرن الحالى ، كانت البورجوازية المصرية هى الطبقة الصاعدة على درج الحياة الاقتصادية ، والتى تنتمى للمستقبل ، أو ينتمى لها المستقبل . لعشرات من السنوات القادمة ، وعبرت الحياة السياسية والثقافية عن فتوتها ونشاطها ، ووثوقها الشديد بالنفس وبالمستقبل ، وهيأ لها هذا الوضع التاريخى أن تفرز عمالقة الأدب والفكر من بين صفوفها ، وأن تنتشل الثقافة المصرية من وهدة التخلف ، والتعلق الضار بأنماط السلف والتراث . وتفتحت زهرة الفكر والأدب ، بالانفتاح الشجاع على الثقافات والحضارات العالمية

، وارتفعت رايات البورجوازية عالية خفاقة فى سماوات الإبداع، فالطاقة الإبداعية التى يتحلى بها العباقرة ، هى صدى للتفتح الفكرى للجماعة، وهى التعبير الأكيد للظفر بالتاريخ، الحاضر والمستقبل، وهكذا أمكن للبورجوازية فى مرحلة صعودها أن تقدم رواد الفكر والأدب ، ممن نفتخر بهم اليوم ، .. طه حسين والعقاد والمازنى وعلى عبدالرازق .. الخ، هؤلاء الذين " كونوا أمجاد مصر الثقافية والفنية (١) ، والذين لايمكن لمصر الصاعدة نسيان فضلهم وريادتهم .أن خذلان طه حسين أو المازنى إنما يتحقق اليوم – بعد تغير الأهمية النسبية للأوضاع الطبقية فى مصر بتغير واقعها ، والتشوف الواضح لما ستكون عليه صورة مستقبلها – على أيدى الطبقة التى خرج من بين صفوفها طه حسين والمازنى ، بتنكر هذه الطبقة – التى ما أسرع ما دبت بأوصالها أمراض الشيخوخة المبكرة وعوامل التصدع والانهيار – للمبادىء التى أسسها ونادى بها هؤلاء الرواد العظام ، فالنتائج التى انتهت إليها المعارك الأدبية والفكرية فى بواكير القرن الحالى، لم يعد أمام البورجوازية سوى التنازل تدريجيا عنها دالفة – فى انهيار – لقوقعة المحافظة والجمود الفكرى والإسفاف الأدبى ، فقضية كقضية الأصالة والمعاصرة ، وإن كان قد بت الأمر فيها فيما ولى من أيام بالانفتاح على الفكر المعاصر ، تطرح من جديد على بساط البحث ومائدة المناقشات بتأثير نزعة معاداة الماركسية، رغبة فى الحد من توصل المد الثورى إلى الطبقات الدنيا وتسليحها بالنظرية والوعى والقيادات، وتشهر البورجوازية أسلحة الإلحاد والاستيراد وعدم الوطنية والتحلل من القومية ، وهى ذات الأسلحة التى وجهت إليها فى مرحلة صعودها وتصدرها للحياة الفكرية والثقافية ، وترتد أصابعها عابثة بصفحات التراث ، متخلية عن علمانيتها هذه المرة ، مناهضة كل تطلع للثقافات

والحضارات العالمية المفيدة ، مغلقة أبواب الإبداع الفكرى والأدبى، فما كانت تتحلى به من شجاعة أصبح كالخنجر الموجه لصدر صاحبه، لايملك خوفا وفزعا غير إلقائه بعيدا عنه ، فالواقع المصرى الراهن يلفظ البورجوازية مشيرا إلى أن احتمالات المستقبل لم تعد لها ، متململا تحت سيطرتها المتسربة إلى الدهاليز الخلفية للحياة الاقتصادية وسراديب التطفل الاقتصادى التى شقتها وكونتها سلبيات الواقع ، إن الباب المفضى لطريق النهاية أمامها - كطبقة لم تعد تطلعاتها تتفق مع تطلعات الأغلبية فى العدالة والتقدم - قد فتح على مصراعيه ، بواقع مفاهيمها ، فإن كانت تعتصم بصيغة التحالف ، للمحافظة على وحدة الجبهة الداخلية ، ووحدة الصمود أمام الخطر الخارجى ، فليس أخطر على وجودها من هذه الصيغة إذا انقشع الخطر ، أو قلت حدته نسبيا وتضافرت جهود التحالف الوطنى للبناء الداخلى ، ومعالجة السلبيات والقضاء عليها .

إن صورة المستقبل التى تحدد أطرها المبادىء الايجابية لثورة يوليو ، هى صورة منذرة بنهاية الاستغلال كما أن تطور هذه المبادىء سيسلم حتما مقاليد المستقبل للطبقات المستغلة ، وتشهد مرحلة ما بعد أكتوبر معركة رأب التصدع التى تخوضها البورجوازية فى ساحة السياسة والاقتصاد ، وساحة الثقافة فى الآن نفسه ، فما أعنف ما تبذله من جهد لتصفية ثورة يوليو من عناصرها الايجابية التى تهدد مستقبلها ، ويتضح هذا بكل ما أطلقته من دعاوى ضد التقدم كبيع القطاع العام ، وإعادة النظر فى قوانين الإصلاح الزراعى ، والمساس بمبدأ تمثيل العمال والفلاحين فى المؤسسات التشريعية بنسبة الـ ٥٠٪ ، والتهجم على إنجازات الثورة بالإشاعات المغرضة حول السد العالى وإثارة البلبلة حول حوادث كمشيش ، ثم ألا تدل محاولتها امتطاء جواد الاستثمارات

الأجنبية لغزو الحياة الاقتصادية على مدى تصدعها ؟ وتصاحب هذه المحاولات الفاشلة ، محاولة أخرى لتصفية اليسار ، وعزله عن منافذ الثقافة والاتصال بالجماهير ، سواء بالسيطرة الفعلية ، والهيمنة الكاملة على أجهزة النشر ، ومنافذ الثقافة ، أو بتشويه وجه اليسار ، وإثارة النفور منه تحطيما لقدراته على الإقناع ، محاولة لنزع الوعى من الأغلبية، والتوقف بالتاريخ عن المضى قدما للمستقبل الذى يثير الريبة والوساوس. لقد تحول نبع الإلهام والإبداع الفكرى من قناة اليمين ، بعد ارتفاع نسبة الملوحة بأراضى البورجوازية ، إلى قناة اليسار المتحركة للمستقبل المنتظر، وتحولت أفكار اليمين إلى بركة من الماء الآسن ، وانتقل الإبداع الثقافى إلى الأجيال الشابة ، التى يجاهد اليمين فى إبعادها عن منافذ الثقافة والاتصال ، بالحجر على طاقاتها المبدعة محاولة لترميم انهياره المتوقع ، فلا تجد هذه الأصوات أمامها غير الهجرة بالفكر إلى بيروت وسوريا والعراق ، تاركة سماء مصر للأصوات الواهنة المختلة ، بأجنحتها القصيرة العاجزة عن التحليق فى سماء الإبداع والخلق الأدبى .

ومعضلة الروائى اليوم نابعة من طبيعة فنه ، فالرواية تعكس أكثر من غيرها من الفنون الأدبية مجريات الحياة الخارجية المحتدمة بالصراعات ، إن كل تطلع جاد وصادق للحياة ، يدفعه دفعا لاكتشاف حدة التناقضات ، ويجره جرا لإدانة الطبقة التى ينتمى إليها ، ومواجهتها ، وهو مالا يريده، وما يرغب فى تجنب إثارته وليس أمام الروائى من خيار ، إن البيئة المحلية تفرض زمانها ومكانها عليه، كما لم يعد بإمكانه مناقشة مفهوم الالتزام ، ولا تواتيه الجرأة للكشف عن الوجه الحقيقى بصراحة شجاعة، وليس بمقدوره غير تلافى هذا الوضع الحرج على حساب موضوعية العمل الأدبى ، بخلق حقائق فنية تختلف عن الحقيقة الواقعية ، وتبتعد عنها،

وتمسخها بالتزوير ، إن الحذر من تفتح العيون على مباءات الواقع دفعه لا لخيانة الواقعية والتجنى عليها فقط ، وإنما لخيانة الفن ذاته ، متخليا بذلك عن ناصية الإبداع الأدبى والخلق الجميل ..

فى هذا الضوء نعرض للروايات التالية :

• طيور لم تبيض الذهب :

١ – البيات الشتوى : محمد يوسف القعيد

عندما يبدأ حفر البئر الاختبارية بحثا عن البترول ، فى نصف الفدان الذى يملكه وردانى ، فلاح قرية السوالم – بحيرة ، بتاريخ أكتوبر ١٩٦٤ ، نتوقع أن هذا الحفر ، شق حاد ، ورؤية عميقة تضرب جذورها بأعماق واقع القرية المصرية ، مؤصلة جذور العلاقات المضطربة بالحياة الواقعية ، إلا أن تنقيب القعيد لم يكن له من هدف غير ذر التراب فى العيون .

وحين يستبدل القعيد الأرض كمحور رئيسى لحياة القرية ، تتأسس حوله العلاقات الاجتماعية وتنمو وتتشابك ، بالبئر كمحور روائى ، يكون قد مهد الطريق لتجنب الاصطدام بل والاحتكاك بهذه العلاقات ، والتعرض لحقيقة الصراعات الناشئة فى القرية المصرية ، وحقيقة التكوينات الطبقية الجديدة بالريف المصرى فى هذه الفترة من عام ١٩٦٤ أو ما تلاها من سنوات اختمار العنف الذى انفجر بكمشيش بعد عامين تقريبا من هذا التاريخ . تفسخت رؤية القعيد بهذا الاستبدال وسقطت إلى ما يشبه البناء الأسطورى المتهافت ، فالبئر كحدث محورى افتقد الحركة الذاتية والنبض الحى المرتبط بالشخصيات ، وبحياة القرية، ولم يستطع أن يطور من الأحداث باطراد ليدفعها للنهاية الطبيعية ، وكمحور مفتعل لم يكن بمقدوره غير استثارة الأحلام والأمانى بصدور الرجال

المكدودة دون أن يسمح لهؤلاء الرجال بالتبلور ، وطفت شخصيات رجال القرية فقاعات نكرة بلا أسماء ، ويظل البئر كائنا خرافيا دخيلا ، لم تتحد خفقاته مع خفقان قلب القرية ، وديناميتها ، بل إن وجوده أنكر على القرية حركتها الذاتية ، فما أن بدأ التنقيب حتى ترك الرجال الفئوس والمعاول ، مكتفين بترقب ما يجرى - فوق جسر القرية - مصعدين التنهدات الحارة تبريدا لحرارة الانتظار ، وبهدوء القرية تماما ، وبتوقف نبضها ، وسكون حركتها افتقدت الرؤية موضوعيتها ، إن معالم التطور والتغير الاجتماعى لاتعتمد على الحركة الصاعدة للتاريخ ، ولا تتعلق بمجموع الإرادات الانسانية وسعيها العنيف لتحقيق العدالة والتقدم ، إن الظالم والمظلوم من طبيعة الكون، كدوران الأرض حول الشمس ، وكدوران الشمس حول نفسها ، وكتعاقب الفصول الأربعة ، حتمية أزلية من حتميات الطبيعة ، واستسلام مطلق لقانون العادة، والطبيعة وحدها هى التى تملك إمكانيات التقدم والرخاء ، فالبئر بمثابة نزع الأرض لردائها البالى ، لتتحول لمنجم من الذهب ، تتأسس حوله المستشفى والمدرسة ، ومؤسسة الكهرباء ودور اللهو والعمارات الشاهقة ، وليتحول أبو السعود وللوم لمديرين ورؤساء ، يحظون كل شهر بمرتب ثابت؟. إن مشاكل القرية يتوقف حلها على هذا الحد الذى تتوقف عنده القرية ، أن تكون قرية ، وتظل العلاقات الاجتماعية بمنأى عن أى تغير" لابد أن يكون هناك مظلومون وبعدد المظلومين فهناك ظالمون فى نفس الوقت .. تلك طبيعة الحياة ، إن أقل نصيب سيكون خيرا من الحال الآن"، " الغنى غنى والفقير فقير اتولدنا كدا ، دى حكمة ربنا " .

تكفل تكتيك الرواية باستبعاد الثغرات التى تمكن الواقع من النفاذ ، ولإحكام هذه السيطرة اعتمدت الرواية على السرد اعتمادا إن لم يكن

كليا، فهو أساسى فلم تسنح للشخصيات فرصة التنفس والتعبير ، ومر السرد بالشخصيات مرورا عابرا متعجلا ، مختزلا ما أمكنه كل ما يشتم منه رائحة الصراع وطبيعة العلاقات الواقعية ، وإذا كانت ضرورة العمل الروائى تفرض تحاور الشخصيات فهذه الضرورة تقتضى بناء الشخصيات بإحكام معالمها وتحديد سماتها وتوضيح علاقاتها ، وهو ما يتطلب من الحقيقة الفنية الاقتراب من الحقيقة الخارجية ، ولما كان الصدق الفنى خطرا يهدد رؤية القعيد المزيفة ، فلقد ألغى التحاور بين الشخصيات، وسقطت وظيفة الحوار نهائيا .

ومن بين خمس عشرة ألف نسمة ، هم تعداد سكان السوالم ، لا يقدم القعيد غير بضعة وعشر شخصية ، لاترتبط أى منها بالأرض ارتباطا وثيقا فيما عدا الوردانى صاحب النصف فدان ، فهى عدا الوردانى وافدة من الخارج إلى عالم القرية كعصمت النجعاوى المهندس ، وسلسبيلة على الله عشيقة حب الدين سرحان ، ومحروسة الغجرية قارئة الودع ، والمعلم يعقوب وأصيلة زوجة أبى السعود المنادى . وأما أنها لاترتبط بالأرض بصلة كحب الدين سرحان ، والشيخ محمود المؤذن وفتحى سالم عضو الاتحاد الاشتراكى ، وأبى السعود ، وململوم مقاول الأنفار ، أما الشخصيات المرتبطة بالأرض كالعمدة على الدفراوى ، فلقد تخلت عنه الرواية وتجاوزته من الوهلة الأولى . ولم يكن القعيد – تمشيا مع رؤيته المزيفة – بحاجة لغير هذه الشخصيات . ولم تنم هذه الشخصيات نموا طبيعيا متفاعلا مع الحدث . إن التكتيك الذى التزمه الروائى – تكتيك التهرب – لم يدفعها للأمام بل للخلف ، بالارتداد للماضى ، وظلت ساحة الحاضر عالما مجهولا لم تطأه قدم . فافتقدت الشخصيات الأرض التى تقف عليها لتتفاعل وتحتك وتصطرع . وبدأ المحور الرئيسى فاقدا

ديناميته . ولم يستطع جذب الشخصيات للتفاعل والنمو المضطرد مع الأحداث . فما أن فرغ القعيد من إسقاط مجموعة الأحلام التى راودت الشخصيات وأمانيها فى التقدم والرخاء المتمثل بالمرتب الثابت . وأحلام للوم بالمنصب والمال الوافر ، وسلسبيلة ، بمقهى العمال المتسع الرزق وفتحى سالم بعضوية مجلس الإدارة .. حتى تفرغ لاستقصاء تاريخ هذه الشخصيات وبهذا الارتداد فقدت الرواية وحدتها العضوية ، ونموها الطبيعى ، ليتخلص القعيد مرة أخرى من مواجهة شخصياته بقطعها من تيار الزمان والمكان الواحد والمشترك ، ولتصلنا مجموعة من القصص القصيرة المنفصلة غير المتفاعلة . إن تحطيم الشكل التقليدى للرواية ، تم لحساب تجاهل الواقع ، ولم ينجح فى تقديم رواية يتحقق لها التكامل الفنى ، وسقط الرد بين الحواشى والملاحظات والمعلومات البدائية والصور العامة وخلفية الصورة والألوان والمذكرات بلا إثراء حقيقى للأدب الروائى .. إن وقائع الحياة المادية ومظاهرها : ترعة ساحل مرقص والطريق الزراعى ودميسنا وكفر عوانة ونكلا العنب ، والتوفيقية التى انزلق إليها السرد بالإسهاب ، لم ترق للشخصية الروائية التى تسمح للأشياء بالمشاركة، والنبض داخل الحقيقة الفنية كضرورة لاغنى عنها . وتظل بفوتوغرافيتها استطرادا لا لزوم له ،ولغوا غير منتج ، أطرافا زائدة تشوه الخلق الفنى ولا تثريه.

إن قوى الخير والشر التى تعمل بعضد الرؤية غير الواقعية ، هى نفسية وفردية فى مجملها . وظواهر إنسانية تتعلق بالفرد لا بالنظام الذى تعيشه الجماعة . فمن الملاحظ أن علاقات الصراع التى أبقى عليها القعيد تنبنى على مشاعر الكراهية والعواطف الذاتية .. فالصراع الناشب بين فتحى سالم والمهندس عصمت من ناحية وبين الأخير والعمدة

من ناحية أخرى .. يدور حول تدعيم الذات بصفة مطلقة كذات فرد ..
إن ما يثير فتحى سالم احتلال المهندس لمكانته المرموقة بين صفوف الفلاحين ، " يتضاءل فتحى سالم أمام الرجال ، وكل ما يعرفه - وتضحى الجريدة - التى يلوح بها - ورقة لا قيمة لها ، تذوب المسافة التى تفصل فتحى سالم عن الناس ... منذ أكثر من سنة ، قلت للرجال على هذا الجسر ، وفى مثل هذا الوقت من السنة سأضع حياتى فى خدمتكم يا أهل البلد .. وكنت صادقا فيما قلته ولكن أين أنا " أما العمدة فـ " لقد أدرك .. فى الثوانى الأولى أن هناك شيئا ما يموت فيه ، يذبل قبل الأوان ، وهذا الإحساس ناتج من أنه أمام شىء جديد تماما ، مدهش ، غير عادى ، ممثل فى هذا الشاب الصغير" ، وطبيعة الاستغلال الذى تطرحه الرؤيا ينفصل عن العلاقات الاجتماعية وعن واقعيتها ، إن المعلم يعقوب عنصر الشر الذى يمتص دماء القرية وفلاحيها ، بمائدة القمار التى التهمت فدادين حب الدين قيراطا بعد قيراط ، أما ثراء لملوم مقاول الأنفار فما هو غير سطو فعلى قامت به أمه فسلبت خزينة الصراف ما استودعه فيها . لقد تمت تبرئة العلاقات بإدانة النفس البشرية .

٢ - ضد مجهول : ابوالمعاطى أبوالنجا :

الاقتراب من عالم أبى المعاطى أبى النجا اقتراب خطر ، إن لم يتسلح بالحذر الشديد ، والتيقظ الأشد ، فأبو المعاطى آبوالنجا قصاص راسخ القدم ، صادق القلب ، وإن كانت كل من " البيات الشتوى " وضد مجهول تتعرض للقرية المصرية ، فلا شك أن رؤية ضد مجهول رؤية تكاد تتكامل ، كفل الروائى لشخصياته الاكتمال النفسى والجسدى والاجتماعى ، ودفعها لنسيج القصة غير هياب من تحاورها ، وتصارعها مهما كانت طبيعة هذا الصراع ، والنفاذ الذى يتمتع به أبوالمعاطى للنفس الإنسانية ،

نفاذ بصير لا يتوفر للكثير من روائيينا وتتصدر الرواية شخصيات أربعة ، شريف ابن عباس بك الماوردى ، أحمد ، صبرى ، ومحمد الجندى ، ونيطت بالأربعة مهمة دفع الأحداث من البداية للنهاية .

وفيما عدا محمد الجندى ، أسطورة القوة والشجاعة فى القرية ، فهم من التلاميذ الوافدين إليها فى عطلة صيف ١٩٥٤ ، أى بعد تطبيق قوانين الإصلاح الزراعى، التى لم تطبق بالقرية، ومن البداية نستمع لخفقات قلوبهم الوافدة تعلو على ضجيج القرية وتتغلب عليها، ويرتفع حوارهم العميق والذكى على حوار الحياة اليومية ونثرها البغيض بقرية الزهايرة، ويتعالى الحوار كلما أمعنا الغزو فى عالم ضد مجهول ، وتحاور الأربعة الراقى لم يلطخ بالوحل ، ولم يستخلص من الطين ، وإن كان يتناول مشكلة العدالة والحرية ويتناسب ومستوى الشخصيات الأربعة ، إلا أنه لا يتناسب ومستوى القرية . فتتوارى حياء بطينها خلف التحاور بالمجرد وبغير المحسوس . حقيقة إن قرية الزهايرة قرية ذكية شديدة الوعى .. وفلاحها ليس كفلاح القعيد الذى يعرضه باستخفاف وتندر ، والذى يعرف البترول . " بترول يعنى جاز .. والجاز بنشغل بيه الوابور واللمبة نمرة خمسة " ، فمن الممكن أن نستمع فوق مساطب الزهايرة لرجل كرجب الصعيدى ، الأجير ، يلخص تجاربه ببساطة وعمق ، " يا أولاد.. الواحد منا بلا عافية لا قيمة له عند النساء ، وعند صاحب الأرض ، لاتبيعوا عافيتكم بالسنة أو بالشهر بيعوها باليوم ، فصاحب الأرض يحب أن يرى العمى بعينه ، ولا يرى نفر الشهر جالسا فى الظل بدون عمل ساعة من النهار " ، ومن الممكن أيضا أن تتحاور البلد بأسلوب أذكى بكثير : " كان لابد أن تحدث ثورة فى البلد حتى نرى البحر لأول مرة فى حياتنا – وحتى يصيف شريف فى الزهايرة ". ومع هذا فلقد ذاب واقع القرية مبتعدا

مسلما راية النمو والتفاعل لأفعال وردود أفعال الوافدين .

والتمايز جلى بين شخصيات الرواية : وتتحدد معالمها الجسدية والنفسية متأسسة على أوضاعها المادية وموقفها الطبقى ، إن تشابه المظهر الخارجى لكل من شريف ومحمد الجندى يتضمن اختلافا جوهريا عميقا بينهما ، فكلاهما صادق ، وهذه حقيقة الظاهر ، إلا أنه " إذا كان شريف يمارس الصدق لأنه لايجد نفسه مضطرا للكذب ، فمحمد الجندى يمارس الصدق ، لأنه لا يقدر على الكذب حتى لو أراد ، إن الكذب ترف يملكه الرجل الغنى أو الشجاع " ، وإذا كان شريف والجندى يتفقان فى كثير من الآراء ، فمعرفة شريف ناتجة عن التعليم ، أما الجندى فعن التجريب بالممارسة العملية ، وغير هذه الشخصيات كالحاج ابراهيم وعباس بك الواردى . والشيخ عرفة المأذون والحاج حبيب ، ورجب الصعيدى وعطية ، تتحدد معالمهم وسماتهم أيضا تبعا لموقف كل منهم من ملكية الأرض .. وباستثناء الأخيرين ، فهم أقرب للشخصيات الثانوية .

عالم الزهايرة إذن عالم واضح ، بل وشديد الوضوح .. فإلى أين يدفعنا هذا العالم .؟.

"هل يكافح الناس خلال حياتهم من أجل العدالة أم يكافحون من أجل الفوز والتفوق ، والرفاهية والمجد؟" ويمثل السؤال المحور المجرد للعمل الروائى .. وتختلف الإجابة باختلاف الشخصيات . – شريف : " أما العدالة فقد يكافح من أجلها أولئك الذين خسروا السباق وحدهم ، إنها تشبه لحظة البدء فى المباراة ، توجد ليتجاوزها اللاعبون ، ثم يطالب بها الخاسر ليبدأ السباق من جديد ".

– صبرى الشيوعى : " حين تجد أن الأغلبية فى بلدك أو فى أى بلد آخر هى التى تخسر المباراة دائما ، ألا يعنى أن هذا ثمة خطأ فى نظام

اللعبة نفسها وأن يصبح هدفك ليس مجرد البحث عن بداية جديدة لنفس المباراة ، بل البحث عن نظام جديد للعبة يفوز بها من يبذل العرق والذكاء بحق" .

حين ينتقى أبو المعاطى أبوالنجا كرة القدم وينقلها إلى حياة القرية ، يضيف عائقا جديدا يساهم مع اختياره السابق لشخصياته الأربعة فى عزل مشاكل القرية الحقيقية ، وتتحول الكرة لتصبح المشكلة المحورية للرواية ، ويظل العالم شديد الوضوح بتكويناته الطبقية ومعالمه النفسية، خلفية ساكنة غير متفاعلة ، وتنتقل الفاعلية من حياة القرية للملعب، وتتوقف العلاقات الواقعية عن الاستمرار . لتستحوذ علاقات التنافس على الاهتمام . وبدخول الكرة عالم الرواية ، تتقلص طبيعة العلاقات ، وتتلاشى الحدود بين الكبار والصغار ، بين من يملك ومن لا يملك ، ويتساوى عطية بن جمالات الأجير مع شريف بك ، وتتهاوى علاقات الطحن والاستغلال ، والبحث عن اللقمة ، ليحلم كل فلاح بالتفوق .

إن الزهايرة غير جائعة إلى الخبز وحده ، ولكن الجوعى يحلمون بالمجد ، حين تصعد الرواية برجب الصعيدى وعطية، الأجيرين، لمصاف الشخصيات الرئيسية ، جنبا إلى جنب مع شريف والجندى وأحمد وصبرى ، تكون قد خطت خطوة واسعة للخروج من معضلة الواقعية بدفع رؤيتها من سم الإبرة ، فالمحرك الأساسى لشخصيتى رجب وعطية هو الرغبة البحتة فى الامتياز ، إنهما لا يطالبان بحق الحياة وبالعدالة ، وإنما بحق الظهور ، والعلاقة التى تربطهما بالمجموع ليست الاستغلال وإنما المنافسة ، فرجب " يريد أن يصبح نجما بأى ثمن " . إن فرسان ضد مجهول يكافحون لا من أجل العدالة ، وإنما من أجل المجد ، وإرادة السيطرة هى المحرك الذى تدور حوله الحياة ، وما معلب كرة القدم إلا

الحياة ذاتها ،" الحياة مركزة ومقطرة ، التنافس مركز والتعاون كذلك ٠٠ والاثنان معا فى لعبة واحدة ، عبقرية الفرد فى المحاورة ، وعبقرية الجماعة فى تبادل الكرة ، التنافس والتعاون فى وقت واحد معا لأول مرة"٠

وتتأكد رؤية ضد مجهول أخيرا فى موقف رجب الذى ضحى بنفسه فى سبيل الزهايرة ، رجب الأجير الحالم بالمجد ، وهو حين يتقبل صنوف العذاب بقسم الشرطة ، يتحمله مستبشرا بسمعة طيبة بين الأهالى ، وأصابع الجميع كما يتوقع تشير إليه : هذا رجب البطل الذى تحمل الكثير من أجل الزهايرة ٠٠ أبوزيد الهلالى آخر ، يتسلل إلى القلوب ٠ ولم يكن رجب يطمع فى أكثر من هذا ٠

• طيور لا تبيض الذهب :

٣ – حب تحت الحراسة : إسماعيل ولى الدين ٠

يبدو أن الناقد المعاصر أصبح يتحرج من التعرض للغة ، رغم أهميتها ، وبالرغم من إحساسه بهذه الأهمية ، وربما كان محقا فاللغة كشرط من شروط الكتابة الجوهرية ، هى من المسلمات التى يفترض فى الكاتب الإلمام بها ٠ فتجارب الكاتب مع الكتابة ، تمثل مرحلة التكوين التى تتم فى غيبة القارىء ، وبعيدا عن أجهزة النشر ، وهى مرحلة لا تضاف للعمر الأدبى حتى تصل هذه التجارب إلى الحد الذى يتسق عنده التعبير باللفظ والكلمة ، كدلالة وكرمز عن المعنى ،فهذه المحاولات بطبيعتها كأشهر الحمل لا تضاف إلى عمر الانسان ، فإذا كان حرج الناقد راجعا إلى هذا الافتراض ،وإذا كان مستساغا ومنطقيا وطبيعيا مع أى من الأدباء فهو غير جائز مع كاتب كاسماعيل ولى الدين لم يوفق إلى الآن رغم

تجاربه العديدة ، للتوصل إلى هذا الحد الأدنى لاتساق اللفظ مع المعنى .. بل .. ويبدو أن اسماعيل ولى الدين ليس هو الطائر الوحيد بالعش الذى لايبيض ذهبا .. والذى لا يجيد التغريد .. فيوسف القعيد يكاد يتشابه إلى حد ما مع ولى الدين فى التجنى باللفظ على المعنى .. وتكفى جملة " يكتبون الشكاوى فى السر لأولياء الله .. " للدلالة على هذا التشابه .. مع اختلاف رئيسى ، بين الأثنين فولى الدين لا يحاول أن يتعلم أصول إجادة الغناء بينما القعيد الذى يتقن فنون القول يتعمد التغافل عن هذه القواعد ناشدا تبسيطا للغة يجعلها أقرب ما تكون للغة الدارجة الشعبية إلا أن هذا التبسيط وقد تحقق أتى تبسيطا فجا وثقيلا على التذوق الفنى .

أقل ما تحدثه قراءة اسماعيل ولى الدين ، استفزاز غيرة القارىء على لغته ، التى لا هم للكاتب إلا إهانتها ، والحط من شأنها ، والتجنى على أساليبها ، " فلغتنا الجميلة " يقبحها افتقار الكاتب لمفرداتها ، وضحالة ما يسعفه به قاموسه اللغوى المحدود من مفردات ، وكفى بفحص الفصل الأول من حب تحت الحراسة (٤) دليلا ، فمن بين ألف كلمة تشكل مجموع كلمات هذا الفصل ، وتقيم صرح ما يناهز المائة والخمسين جملة بقليل ، تختل وظيفة ما يقرب من ثلثيها ، ليحصى المتمعن ما يبلغ السبعمائة كلمة فى غير محلها الصحيح ، المناسب لأداء المعنى ، ويؤكد إحصاء أفعال الثلاثة فصول الأولى من " طائر اسمه الحب " (٥) - ألفا كلمة تقريبا - أن عدد الأفعال المستخدمة تتعدى الأربعمائة فعل على نحو التقريب ، فإذا استبعدنا عامل تكرار هذه الأفعال فى الاستخدام بلغت المائة والخمسين فعلا ، بالنظر إلى استخدامها بصورتها المجردة ، وبالتجاوز عن كل ما يشتق منها من مصادر وأسماء ! ويتميز اسلوب اسماعيل ولى الدين بعدم

تأديته للمعنى التام ، المستشف - بإجهاد الذهن - من السياق ، ويضرب الأخماس بالأسداس ، لتخمين المقصود واستخلاصه من بين براثن الركاكة ، فالألفاظ واردة إما بالزيادة وإما بالنقص ، مستخدمة في غير محلها ، بحيث تنحرف بالمعنى للنقيض أو تحمل المعنى ما لايطيق ، أو ترمز لبعض المعنى دون البعض ، وهى عموما تفتقر لدقة الكاتب المتمكن من لغته ، المطلع على أبسط صور استخدامها ، وتوضح النظرة غير المتأنية ، للفصل الأول من " حب تحت الحراسة " ما يلى :

١ - " حتى خاله الذى جاء من الصعيد ، قام ولم يحاول الأب أن يعزم عليه بالبقاء حتى الصباح سلم عليه وقبله قبلة طويلة " صفة طويلة صفة زائدة ، إلا إذا كانت واردة لتبين شذوذ الأب أو انحراف الخال .

٢ - " والبعض الآخر يبدو على وجوههم التهكم والفرح الداخلى " إن صفة الداخلى غير دقيقة فالفرح أصبح فرحا جليا ، غير مستتر حياء أو خجلا ، أما التهكم فالمقصود به الشماتة لا السخرية .

٣ - " لم يستطع الرجل تناول إفطاره ، أصابه الذهول ، عيناه دخلت قليلا " وإسناد دخلت للعينين تعبير سىء ضل الفعل المناسب ، فحط من الصورة ، وأضاع المعنى ، وبدد مشاعر التأسى للمصاب .

٤ - " وجدها فرصة أن يتكلم فى التليفون مع شقيقته التى تعيش بعيدا عنهم " المعنى المراد أنها لا تقيم معهم ، أما استخدام جملة تعيش بعيدا عنهم فلا تؤدى المعنى نفسه ، وتوحى بمعنى مختلف سبق للكاتب نفيه " أنها تسكن قريبة منهم " وإحدى الجملتين لا ضرورة لها للسرد الروائى ، كما أن الجملة الأخيرة أيضا يعتورها التحريف ، فقريبة حال للفاعل الساقط من صورة اللفظ ، والمقدر بالضمير الغائب : هى ، أليس من الأنسب إذا كنا بصدد تحديد مكان الفعل تسكن استخدام ظرف

الزمان (قريبا) أو الجار والمجرور بالقرب .

٥ - " وعندما دخل سامى على أبيه الذى كان يحبه بجنون وجده منكفئا على وجهه ، وعندما رأى سامى عدل وجهه ودارى عينيه بنظارته السوداء " استخدام الفعل المضارع أغلب الأحيان بالرواية ، يجعل كان فى غير محلها ، فسامى لم يتوقف عن حب والده ، كما أن الفعل عدل ترك الأب منكفئا على حاله قبل دخول سامى ، وفات الكاتب أن الانكفاء غير طأطأة الرأس .

٦ - " عندما جاء العصر ازدحم البيت بالناس ، أصدقاء والده المقربون والشامتون ، الأقارب المحبون والساخرون ، واضطر أن يدارى نفسه ، لبس وتأنق ونزل ليجلس معهم ، كان شيئا مزدحما ممتلئا " أعوزت الكاتب الصفات الدقيقة للتمييز بين الطوائف المختلفة والمتباينة ، فالأولى بالصفات للتمييز التناقض حتى تتضح الصورة ، و"اضطر أن يدارى نفسه" جملة تنازل الكاتب عن معناها فورا ، إلا باعتبارها استعارة غير موفقة من اللغة الدارجة وهو الأرجح ، تأنق وهبط إلى " الدور الأول " من الفيلا " المكونة من طابقين " ، فبوغت ،كان شيئا مزدحما ممتلئا ، أما الشيء فلا علم لأحد به على وجه الضبط ، والأغلب أنه البيت ، أو مكان استقبال الزائرين ، فإذا كان البيت فهو تعبير غير دقيق ، فلم يمتلىء البيت ، وإذا كان مكان الاستقبال فهى إشارة فى غير محلها فالمشار إليه غير مذكور ، وإذا انصرفت صفة الازدحام لتوضيح الاكتظاظ الأفقى ، فلا شك أن ممتلئا لبيان الامتلاء الرأسى ، وإذا كان الكاتب لا يرمى هذا المرام المضحك ، فأى النعتين لا ضرورة له !

٧ - " وبعد قليل يدق الضحك والكلام " هل المقصود أن الكلام دق أى أصبح دقيقا عسيرا على الأفهام ، فإن صح المعنى فهل دق الضحك

وصعب استيعابه ، أم المقصود بيدق يسحق أو يطحن ، أم أن المطلوب استخلاص صوت الدق وضجته لتصوير ضجة القهقهة وارتفاع صوت الثرثرة؟٠

٨ - " يجامل الموجودين ، يتكلم كلمات مقتضبة ، لا يبدأ الحديث ولكن يرد على ما يوجهونه له " لا داعى لجملة يتكلم كلمات مقتضبة ، فمكانها الطبيعى بعد الاستدراك بلكن ، يرد على ما يوجهونه له بكلمات مقتضبة ، كما يمكن التعبير على نحو آخر : يتكلم كلمات مقتضبة مجيبا على ٠٠٠ دون حاجة للاستدراك ، وعلى أى نحو يذكر هذا الاقتضاب ، فهو يتناقض مع فعل المجاملة ، الموحى بتصنع التودد ، وافتعال البشاشة ٠

٩ - " حاول سامى أن يدخل فى الموضوع ، الخبر الذى نزل اليوم فى الجرائد " إن أل التعريف بكلمة الموضوع تضر المعنى وتشوه التعبير ، فالأقوم " موضوع الخبر " إلا إذا أريد بها المحافظة على مقتضيات التعبير الساقط المبتذل ، والمعنى السقيم ، والإنشاء المشوه ، كما يؤكد الفعلان يدخل ونزل ٠

١٠ - " كان البيت كأنه فى يوم عيد ، حتى العيد لا يكون بهذا الازدحام ، الأنوار كلها مضاءة على الآخر ، لا يعلم إلا الله كم يصرفون اليوم فقط على النور والأكل والشاى والسجائر والضحك والكلام " المقصود أنه : حتى فى العيد لايكون البيت بهذا الازدحام ٠ وعلى الآخر الملحقة بالأنوار لاضرورة تقتضيها وإلا فما معنى الأنوار كلها مضاءة على الآخر ، اللهم إلا إذا كانت اللمبات غازية ، كما أنه من المعتقد أن الله جلت قدرته يستطيع أن يقدر كم سينفقون من جيوبهم على الضحك والكلام !

١١ - " وبعدها رفضت أن تعود لتعيش معهم ، رفضت أن تترك بيتها وابنتها الصغيرة التى أنجبتها خلال شهور الزواج القليلة " تطيش سهام الكاتب عن الهدف ، فلا أحد يتوقع من الأم حين تعود لصوابها وتعود لمنزل أسرتها ، أن تترك ابنتها كأنها جزء من جدران منزل السوء ، أو باب من أبوابه ، فواو العطف التى يوردها الكاتب غافلا عن معناها تخضع الابنة لحكم فعل التحرك مع البيت ، فإذا قيل إن العطف يمتنع لمانع معنوى ، وباعتبار الابنة مفعولا معه ، أليس القياس هنا واجبا ، مع ما سبق بيانه فى كم يصرفون اليوم على النور ٠٠٠٠ والضحك والكلام ٠٠ وهى جملة لا تحتمل تأويلا بالمفعول معه ٠

١٢ - " طلب قهوة وشرب سيجارة مع ابنه " لنتغاضى عن شرب وإن كان غير ملائم ، فشرب سيجارة (واحدة) مع ابنه ، المشاركة فى "تخميس" سيجارة غير جائز أدبيا أو ماديا بين الأب والابن ، فالابن قد تجاسر بالتدخين أمام والده فى موقف يلى هذا الموقف زمنا مقدم عليه فى السرد ، وبغض النظر عن سيجارة واحدة ، فالتدخين أمام ومع الأب لايقتضى فيما بعد من سامى أن يتجاسر عليه ويغامر به ٠ إن أى الجملتين لاتتفق والمعنى ، إذا كان هناك معنى ! ولم يكن ما مضى غير نماذج لما جاء فى فصل واحد - لننظر إلى الرواية نفسها :

لا يتمتع اسماعيل ولى الدين بمخيلة الروائى ، التى تتحكم فى اتساق الأحداث ، مهما تباينت المواقف ، وتعددت الشخصيات، وتمادى طول الرواية ، كما أنه يفتقر إلى ذاكرة الروائى ، وتريثه وتأنيه، فالحدث يفلت منه وتتعثر خيوطه متناقضة مختلة ، ويتضارب السرد ، يخبرنا الكاتب فى الصفحة الثامنة " حب تحت الحراسة " بأن سامى " لم يذهب ٠٠٠ إلى العمل اليوم ، اضطر أن يبقى فى البيت ، يقابل الناس ، يرد على

التليفون"، ولكن ، ما أسرع ما تخونه الذاكرة فيدلى مباشرة على الصفحة التاسعة : إن منيرة فى نفس اليوم ، وبسبب أحداثه اتصلت بابنها "سامى فى عمله" ليعود ، ويفاجأ بعودته بالنبأ غير السار ٠

وليس كاسماعيل ولى الدين كاتبا يجنى على أشخاصه ، ويهدمها ، ويبدد سماتها ، إن تبلد المشاعر الذى يبدو كصفة رئيسية لهذه الشخصيات لا يرجع لبنائها الفنى ، لبنة من لبنات البناء ، ولأنها فارغة ومخوخة حقا ، وإنما تعود هذه الصفة غالبا لضحالة قدرة التعبير ، وقصور باع الكاتب عن تصوير الجوانب المختلفة ، التى تبرز خبايا وأسرار شخصياته ، وتفضح مكنوناتها ، إلى جانب افتقار الكاتب لفهم الكائن الإنسانى ، الثرى الوجدان ، العميق المشاعر . إن ميزة اسماعيل ولى الدين هى الملكة الخاصة بتصنيف فصائل الكلاب ، وأنواع رابطات العنق ، والفروق الدقيقة بين روائح الخمور ، ومذاقها ، وأسمائها ، والبلاد التى قامت بتقطيرها ، وكذا الطرز المعمارية وأشكال الأعمدة " وأهميتها " وبقدر ما تتوفر له هذه المعرفة البراقة بقدر ما تعوزه القدرة على تصنيف الذوات الإنسانية ، وتبين الفروق الجوهرية الدقيقة غاية الدقة بين إحداها والأخرى ٠

إن المحرك الأساسى فى سلوك هذه الشخصيات هو مجموع الدوافع الغريزية الأولية ، إنها كائنات حشرية لاترقى لمصاف الإنسانية ، فسامى المحب لوالده بجنون ، يفكر عقب موته ملولا بسرادق التعزية " لماذا لايتركه هؤلاء الناس يحزن لوحده ، إنه والده هو فقط ، وليس والد أحد غيره"، كأنما ادعى كائن ملكية أبيه أو جثمانه ، وسوى هذه الأفكار البليدة ، المنبعثة عن دوافع التملك ، لاتراوده سبحات أو حسرات ، وإذا تعرض الكاتب لامتناع عبدالحميد صبره عن تمليك بعض ثروته لأبنائه ، برر هذا

بالخوف الغريزى " كان يخافهم " ؟ ! وحين يضيف إلى الدوافع الأولية أسبابا أخرى ، يسقط للابتذال والسوقية ، مستعيرا هذه المبررات من خارج مكونات الشخصية ، وبما يختلف مع منطقها ونظرتها للأمور ، "يرفض بشدة أن يرثوه وأن يشتركوا معه فى ماله وهو حى " ، ولا يقل الأب فى " طائر اسمه الحب " اختلالا وابتذالا عن الأب فى حب تحت الحراسة ، فهو يرفض زواج أنهار (ابنته) من يسرى بحجة " هل تتزوج ابن رجل معروف بسيرته البطالة وسط الشارع الضيق ، رجل أثقله اليأس والمرض بعد رحلة لهو ومتعة ، وعشق للمخدر والشم " .

ويحاصر إفلاس الكاتب الشخصيات ويخنقها ، ويمنعها من الانطلاق للتعبير عن أحاسيسها وأفكارها ، فلا تستطيع إلا التعبير المشوه عن غرائزها ، ونادرة هى اللحظات التى تلفت مظاهر الحياة والطبيعة نظرها واهتمامها ، فكما لم يستطع سامى أن يعمق لحظة التأمل فى " الحياة والموت " مثريا الحياة الأدبية والفكرية بتأملات مبدعة ، لم يكن بمقدور باقى الشخصيات تذوق أى من المظاهر البسيطة للعالم . فمشهد النيل لايستغرق من ملك غير لمحة ساذجة ، " النيل جميل ، مراكب التجديف الخشبية النحيفة تجرى فى سباق حلو ، من بعيد برج القاهرة يقف فى صراع مخيف مع السماء يقطع المنظر إلى نصفين " ، ويساهم افتقاد الأسلوب للدقة فى إبراز العالم الروائى كما لو كان رؤيا طفل ساذج ، للنيل الجميل وللسباق الحلو .. ، إلى جانب الاعتماد على الدوافع الأولية كالخوف المجرد ، والرغبة المطلقة ، والحزن المبهم ، فى تبرير الأحداث واندفاع الشخصيات .

لاينضج الروائى إلا باستقلال شخصياته ، بخلق الشخصية التى تجابه سيطرته بقوتها ، فتختلف عنه ، وتتحرر من أحكامه ، إن شخصية

كأحمد عبدالجواد ، تختلف بأفكارها وأخلاقها ومشاعرها وسلوكها عن نجيب محفوظ ، إنها حاضرة بذاتها ، متفردة بمعالمها، متكاملة بمكوناتها، ومثل هذه الشخصيات تنطلق كالمارد من قمقم الأديب ، ومن واسع خبرته بالحياة والإنسان ، لتشق عصا الطاعة مسخرة الأديب بطاقاته الإبداعية لخدمتها ولا تصادفنا مثل هذه الشخصيات ، وبمثل هذا التكامل فى روايات إسماعيل ولى الدين القصيرة، رغم قلة عددها وأنماطها المحدودة، وقد لا يكون من الإنصاف أن نطلب من الروائى مضارعة عظمة تولستوى الذى أطلق بتمكن نحو المائة والخمسين شخصية فى عالم "الحرب والسلام" دون أن يهن أو يختل ، ولكن ما لا يغفر للروائى ، وما لا تغفره شخصياته له، أن يخلقها مسخا مشوها ، بغير رأس وبدون أطراف ، ثم يفرغها من القيم ، ويبعثها للحياة نافخا فيها من روح فقير ، ولا يسلم القليل الذى يعطيه من ملامحها من التناقض ، فمنيرة الأم الصامتة دوما .. لا تبالى بمرض زوجها عبدالحميد صبره ، فكأنه لا يعنيها ، إن قليلا أو كثيرا ، إلا إنها تنهار فجأة بموته ، ويشطرها الشلل نصفين ، من شدة الأسى والحزن ؟ !، ورامى لاعب كرة القدم ، عشيق الابنة ، ثور صامت ، حيوان حقيقى ، وبتعبير الكاتب : " عندما يفتح فمه بالحديث ، يصبح صفرا ، لا يفهم فى شىء ، لا يثيره شىء، لايمت للإنسانية بصلة ، لايستغرق بين اللحظة التى يقابل فيها ملك ، ولحظة صرعها أرضا وامتطائها دقائق " ، لقد ضخم اسماعيل ولى الدين من حيوانيته كالعادة فافتقد الرونق الإنسانى ، ومثله فى ذلك مثل يسرى " طائر اسمه الحب " الطالب الجامعى الشبق ، العنيف الشهوة ، تشبه علاقته بأنهار علاقة رامى بملك، ثم لاشىء يضاف ، أما أدهم الديبلوماسى فيذكر سامى أنه قد شوهد وهو طالب جامعى " فى وضع غريب مع صديق يكبره " يتحدث

عنه زملاؤه فى غيابه " يتغامزون بتجربتهم معه " وأدهم مرة أخرى " يتكلم بصوت متزن عميق ... رجل فى تصرفاته ، فى كلماته، فى علاقته مع العالم حوله " ، أى الأدهمين نصدق ، وكلا الصورتين بلا تبرير ؟

بين ملك المنتمية إلى الطبقة العليا ، وبين أنهار التى تمتد جذورها إلى أدنى شرائح البورجوازية ، يسقط أى احتمال قد يطرأ على بال أحد بأن أيا منهما تمثل النموذج الذى يحتوى الطبقة ، ويعبر عن واقعها ، ويشكو همومها ، ويعلن عن تطلعاتها ، فشخصيتا ملك وأنهار تعرضان نفس المباذل ، الخيانة الزوجية ، والتحلل الخلقى ، فالدوافع التى تحرك كلا منهما هى الدوافع الغريزية ، إنهما أشبه بفقاعتين على سطح الحياة الاجتماعية ، لاتخضعان للتيارات الداخلية وللصراع الطبقى الدائر بين التيارات ، كما أنهما ليستا موقفا اجتماعيا مع أو ضد ، وإن كانتا قد عرضتا كطبيعة إنسانية تدينهاحشريتها ودناءتها ، فالعالم دفىء بطبعه ، يرجع تشوهه لتشوه الطبيعة الإنسانية لاغير. إن صرح شخصيات اسماعيل ولى الدين صرح منهار ، فكما يغيب الجانب النفسى ، يغيب الجانب الاجتماعى ، وتقف الشخصية فى العالم الروائى على أطراف أصابع قدم واحدة ، وأى منها لاترقى لتمثل نمطا ، أو نموذجا ما ، وحين يحتل وعى الكاتب إحدى الشخصيات - كملك أو أنهار - لاينهض بالشخصية هذا الاحتلال ، فتظل متبلدة ، مقصرة فى عرض تشوفات الكاتب وأحلامه وتطلعاته وآرائه ومواقفه ، كما أنها لاتخفف من نزقها وفجورها وتندفع لنهاية الشوط المسف ، عارضة موضوع الكاتب الأثير "أجسام الرجال الرياضية التى لايسترها سوى قطعة صغيرة من مايوه " وتهب ملك ترضية لنزعات غريبة " كانت تحبه أكثر وصدره بالفانلة الملونة، وفخذاه تظهران من الشورت الأبيض ، الشعر يملؤهما بعنف " و" تلعب

بشفتيّها فى شعر يده ٠٠٠، تشد بأسنانها شعر صدره ٠٠٠ تذوب ٠٠٠ وتمد يدها وتسقط ببطء قميصه اللينوه المفتوح ، ليظهر صدره بوضوح " وتواصل أنهار الأحلام " اتفرج على ملابسه الداخلية ، على أجزاء جسمه ، كما كنت أفعل فى الزمن الماضى " ٠

وقد يخدعنا المهندس سامى بتعاطفه مع العمال ، إلا إن سامى سرعان ما ينزع ثوبه المزيف هذا ، ليتهجم على علاقة ملك بتوفيق - الموظف الصغير - فإن كان قد رحب سكوتا وضعفا بعلاقة ملك بأدهم ، وهو المتأكد من شذوذه ، وبغير أدهم ، فلقد نبذ بقوة غير مبررة فنيا علاقة ملك بتوفيق ، رغم تأثيره الحسن على تصرفاتها ٠

إن ما يرضى سامى كما يبدو بوضوح أن تحترف ملك الدعارة تمشيا مع الرغبة المعتادة فى تدنيس كافة الشخصيات ، دون ضرورة فنية ، وهل كانت هناك ضرورة لتدنيس أم انهار اللاهية المتمتعة بشبابها ، أو منيرة التى تساورها رغبات يلمح بها الكاتب ، تذروها رياح اللغو٠ ويمكن إلصاق تهمة الاجتماعية عنوة بسامى ، باعتبار أن نبذه لتوفيق موقفا طبقيا ، تم على حساب شرفه الخاص ، بقبول تهتك ملك مع أدهم المنتمى للطبقة العليا ، ولكن هذا يتطلب النظر إلى موقفه من العمال طبقيا أيضا ، باعتباره من مثقفى الطبقة المناهضين لقيمها ٠

إن عواصف الركاكة عصفت بزوارق الشخصيات فى يم الدوافع الطبقية ، فلم ترس على بر الواقعية ٠

المراجع :

١ - الجديد د. رشاد رشدى - ما يجب أن يقال فى اليمين واليسار العدد ٦٥ .

٢ - روايات الهلال العدد ٣١١ نوفمبر ١٩٧٤ .

٣ - البيات الشتوى روايات الهلال العدد ٣٠٩ سبتمبر ٧٤ .

٤ - ضد مجهول روايات الهلال العدد ٣١٢ ديسمبر ٧٤ .

٥ - الكاتب يناير ١٩٧٥ العدد ١٦٦ .

بين الإجهاض .. والاضطهاد
أين تقف الرواية المصرية

الطليعة – السنة الحادية عشرة – مارس ١٩٧٥

تحت وطأة مناخ ثقافى معتل ، أجهض العام ١٩٧٦ أغلب الأعمال الروائية، واضطهد معظمها الآخر. لم تصادف " الهؤلاء " لمجيد طوبيا فرصتها فى القاهرة فاستقبلتها كما جرت العادة هذه الأيام مطابع وزارة الإعلام العراقية ، أما رواية جمال الغيطانى الطويلة جدا " وقائع حارة الزعفرانى " فلقد كانت أسعد حظا حين قدمتها دار الثقافة الجديدة ٠هى و" التاجر والنقاش " لمحمد البساطى ، وأهلت " هروب الطائر الأبيض " من مطبوعات الثقافة الجديدة بالاسكندرية ٠ ولعل أبرز ما صدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب خلال العام " العشق " لحسن محسب والتى سبق نشر بعض أجزائها كقصص قصيرة وكذلك " الضحك والدمامة " الجزء الثانى من " الموت والتفاهة - ١٩٧٥ " لشوقى عبدالحكيم، ولحسن محسب أيضا ، أصدرت مؤسسة أخبار اليوم " لحظة طيش " التى تم نشرها مسلسلة بمجلة " آخر ساعة " أواخر عام ١٩٧٥ وتفرغت روايات الهلال لتقديم " الحب يأتى مصادفة" لحلمى القاعود ، و " جريمة لم ترتكب " لهدى جاد ، و " العام الأول للميلاد " لفتحى سلامة. وفى مارس ١٩٧٦ انتهت مجلة الكاتب من تقديم " التاريخ السرى لنعمان عبدالحافظ" لمحمد مستجاب الشكاء الذى ذيل روايته بالإشادة " بالموقف المفهوم الذى وقفته

مجلة غير محايدة ... تعمدت أن تسهو عن العشرين عاما الأولى من حياة نعمان، فلا تذكره ضمن قراءاتها عن عام ١٩٧٥ ... وهو موقف شريف ويتناسب مع النظرة الأحادية الجانب التى تعمل المجلة على تثبيتها حتى لو كان المقال قد جاء خلوا من اسم منشئه، لتبدأ - أى مجلة الكاتب- فى تقديم " خمسة وسادسهم " لفاروق خورشيد .

بالطبع كان هناك أكثر من رواية عن أكتوبر ، وهذا فى حد ذاته أمر يستحق كثيرا من الثناء والتقدير ، إذا كان تشبيبا بعيون أكتوبر المجيد، ومواكبة أدبية راقية للبطولة الشعبية ، وصياغة فنية لطموح الإنسان العربى وتطلعاته نحو مستقبل إنسانى ، مستقل وحر ، ولكن هذه الروايات لم تلق عن كاهلها كهنوت الدعارة الفكرية السائدة الآن ، التى تتخذ من منصة أكتوبر قاعدة لتحطيم كل المكتسبات الإنسانية ، وتخريب العقل المصرى باسم استراتيجية فكرية ، وضعت تفاصيلها عقب انتصار أكتوبر مباشرة ، وها هى بالضرورة تنضج على جسر العام الثقافى المعتل ، ويبرز من أعطافها بعض الأعمال الروائية الهزيلة ، أجلها بلا شك " الحب يأتى مصادفة " لحلمى القاعود ...

ومن السطور الأولى للحب يأتى مصادفة يبرهن القاعود على استيعابه الكامل للدروس المستفادة من أكتوبر كما يراد به ، ولمجموعة الأوامر والنواهى والمحظورات والممنوعات ولكل القواعد ذات الوجهين التى ارتقت لمصاف القوانين ، بتصريحه " إن الكلام هنا مباح إلا فى الدين والسياسة " ويقصد بهنا جمعية الأدباء ، ومنعا للالتباس وإساءة الفهم يثبت عنوانها " بشارع القصر العينى " وهذا مرة أخرى أمر لاغبار عليه بشرط واحد : أن يتذكر القاعود كلماته الحريص على الإدلاء بها بخصوص هذا الموضوع ، أن الأديب " سياسى إنسان " .

يخضع بناء الرواية لمنطق التشهير السياسى بسنوات ماقبل أكتوبر ، جريا وراء التقاليد الصحفية أو الثقافية السائدة، ويتورم السرد تورما سرطانيا ملوثا بنزعة استعلائية تدعى معرفة كل شىء عن أى شىء، وميل إلى الشمول التقليدى تجانبه الفنية يرغمنا على تلقى دروس مسهبة تحت وطأة مناخ تعليمى غليظ يفض علاقة المشاركة والندية بين الروائى والقارىء عن الشعر الحر والرقص الشرقى وتهافت السينما المصرية وعيوب برامج الاذاعة وسخافة التليفزيون وأوضاع الصحافة وحرية الرأى وسوء أحوال الجمعيات التعاونية الزراعية وفضائح جوائز التمثيل وجمال صوت أم كلثوم وانهزامية هيكل ... الخ ... الخ ، بالإضافة إلى المحفوظات المقررة المقتطفة من شعر بدر شاكر السياب وأمل دنقل وأبى العلاء المعرى وعنترة العبسى وسميح القاسم .. الخ ..

حاول القاعود من البداية إحكام دائرة الإيهام بالواقعية فلم ينجح إلا فى هدم البناء الفنى للرواية . فالحب يأتى مصادفة هى قصة كتبها "صديق عزيز وأخ كريم ورفيق سلاح قديم .. كان خجولا جدا وحساسا للغاية، يمنعه الحياء أن يقول إنى كتبت قصة" .. " لم يمهله القدر حتى ينضج ، ويشارك بإنتاجه فى الحياة الأدبية ، ويسهم فى رفع الذوق الفنى العام " ولقد آثر القاعود " أن يضع الفصول التى كتبها كما هى دون تعديل " ليتم القصة بمشاركة بعض الأصدقاء الأدباء بحكم علاقتهم المشتركة بمعظم أشخاصها - أى أشخاص القصة - وبحكم معرفتهم بالحوادث التى تلت رحيل الفقيد العزيز راوى القصة - ومن بين تلافيف مقدمته التافهة نقع فى حيرة ، هل نحن أمام يوميات أو مذكرات أو ماشابه سجلها هذا الفقيد الغالى ؟ أم نحن أمام قصة اختلقها وأبدعها ومات دون أن يتمها ؟ ، وإن كان هذا هو الرأى الأرجح ، فأين حدود

الحقيقة الفنية بين مشاع الحقائق الواقعية ؟ ماعلينا ، لنسلم تسليما بأن هناك علاقة ما بين شخصيات الرواية ومعرفة متبادلة بينهم وبين القاعود وصحبه ، فإذا كانت الرواية تدور حول هذا الصديق العزيز ، حامد الشيمى - جندى المؤهلات - فما هى الضرورة الفنية التى فرضت موته بهذه الطريقة الغريبة " طق مات " غير المألوفة إلا فى حواديت ألف ليلة . ففجأة وبلا بطولة يموت حامد الشيمى من التفكير ، والقاعود بطبيعة الحال حر فى أن يميت بطله بأى كيفية يرتضيها ويقبلها خياله الخصب ، إلا أن هذه الميتة بكيفيتها وبتوقيتها غير الملائم لن تجعلنا كما يتصور نتوهم أننا أمام واقع حقيقى، إلى جانب أنها تعترض النمو الروائى المنطقى ، لتصبح كل إضافة إلى السياق الفنى ، فيما عدا المذكرات والأوراق والخطابات التى عثر عليها فى أوراق حامد وألحقها القاعود بصلب العمل الأدبى، تزيدا وسخفا مثل المقالين اللتين يستهل كلا منهما "كان الشعور العام فى مصر رافضا للصمت " و " عند الظهر فى الثانية إلا ربع كان جنود مصريون يعبرون قناة السويس تحت قصف شديد بالمدفعية الثقيلة ".

وشخصيات " الحب يأتى مصادفة " شخصيات اعتباطية ، تخضع لسطوة الحوار السياسى ، فتظهر كضرورة لاستمرار الحوار المباشر التقريرى ولتعميم التشهير على المدينة والقرية ، وهو الهم الجوهرى والأساسى الواضح للرواية ، ففى حين أن زيارة حامد الشيمى للقاهرة كانت للاطمئنان على شقيقه الذى يدرس الهندسة ، إلا أن القاعود ينسى ذلك الشقيق تماما ، فلا يهتم به أدنى اهتمام ، ولو بمجرد ذكر اسمه ، كما لا نجد لهذا النكرة من أثر بمأتم أخيه حامد الشيمى ، والحقيقة أن هذا الشقيق لم يكن أكثر من مبرر لفق تلفيقا لا داعى له لزيارة حامد

للقاهرة ، ليقابل - فقط - الاستاذ عامر المنوفى ليطلق الأخير صيحته الملتاثة : " الروس .. الروس " متيحا للقاعود فرصته النادرة للسباب ، بتصوير نمط غير موجود فى الواقع ينادى بأن يتولى الجنود السوفييت التضحية والاستشهاد فى سبيل مصر . وإذا كانت الشخصيات تخضع فى ظهورها لدوا ع مختلفة أيما اختلاف عن الضرورات الفنية، فإنها من ناحية أخرى لا تساهم فى دفع الأحداث وتطويرها ، مكتفية بالتصريحات الرسمية الصارخة ، ثم يلفظها النمو الروائى خلف ظهره ، متنكرا لها، متحركا لمناطق أخرى ، ولمفاسد أخرى . كما أنها لا تملك أى أبعاد أو مواصفات خاصة ، إنسانية أو نفسية ، ولا تعدو أن تكون دمى غير متحركة ، يصممها القاعود طبقا لمقاييس خاصة وأفكار معينة ، سالبا منها كل حياة ، من هذه العرائس المشوهة " هدى المتولى " التى تميل إلى الماركسية بالوراثة ، أبواها والأصح أبوها " كان من الأغنياء، ولأسرته مئات الأفدنة فى الصعيد ، وتزوج أم هدى وصار مثلها ماركسيا يدعو للثورة من أجل الكادحين ويحبذ حكم البروليتاريا " أما أمها فهى قطعا "يهودية وأسلمت ثم اعتنقت الماركسية طريقا سياسيا يحقق أحلامها " أما هدى نفسها " لا تؤمن بالدين وتعتقد أن كل فرد له الحق فى سلوكه الشخصى ولا اعتبار لديها للقيم والتقاليد " وهكذا يتم بناء الشخصية من فتات مقالات ماركسية المرسيدس وصهيونية الماركسية ، وهيهات من خلال هذا المنظور أن يكتشف القاعود فى هدى المتولى حسا إنسانيا ملصقا بها كل صنوف البذاءات واللاأخلاقيات، والشرور. أما "اليوشع" الأسير الاسرائيلى فلم نسعد به ولم يسعدنا حضوره فى رواية القاعود ، ولم يكن أسعد حظا فى وجوده الفنى من هدى المتولى العاهرة التى اغتصبت بكارة أشرف الصعيدى صديق حامد اغتصابا - ذلك لأن

اليوشع الوضيع لا يؤكد بوجوده الفقير إلا أمرا واحدا، أن الصراع العربى الإسرائيلى صراع "بيننا وبين يهود"، ليس بين الامبريالية والتقدمية كما استمعنا وكما شبعنا استماعا ·· إنه صراع قديم ومزمن ولقد قال موشيه ديان عقب الحرب التى انتهت بانتصاره الخيالى على ثلاث دول عربية ما معناه لقد أصبح الطريق إلى خيبر مفتوحا ·· إن هذه كانت آخر المعاقل اليهودية التى طردوا منها بعد غدرهم بالمسلمين، الصراع كما برهن " اليوشع" صراع بين يهود ومسلمين ··

وما لم يستطع حلمى القاعود أن يلقيه مباشرة من خلال شخصياته ، أفرد له حواره البليد فرصة الظهور ، مرة عن حرب اليمن التى "كتب علينا أن نحارب على بعد آلاف الأميال فى اليمن السعيد، ويضيع الرجال والمال والسلاح دون مقابل ، ويقتل الأخ أخاه دون مبرر للقتل " ثم " رجع الملكيون إلى الجمهوريين فى اليمن وقد أصبحنا نحن المصريين نحظى بكراهية لاتغسلها مياه الأنهار الموجودة فى العالم كله"، ومرة عن " ازداد اليهود صلفا ، وقامت الدولتان العظميان بمساعدتهم مساعدة ملموسة وحاسمة، دولة بالرجال والأخرى بالعتاد ··· ومصر تنتظر الفرج " ومرة عن " خروج المستشارين العسكريين السوفييت وبداية استقلال مصر الحديثة ·· العاقبة لليهود آمين " ·

تعتبر " الحب يأتى مصادفة "نموذجا للرواية التى توفرت لها كل شروط النجاح طبقا للمقاييس الثقافية المخيمة بظلالها الداكنة على حياتنا الفكرية ·

تقل "جريمة لم ترتكب" لهدى جاد ، ادعاء وحذلقة عن الحب الذى لم يأت مصادفة ، ففى جريمة لم ترتكب نصل أيضا إلى مقالات من نفس النوع، كانت احتياجات الجيش تتطلب فتح ستين ثغرة على طول القناة فى

كل جانب .. أى إزالة حوالى تسعين ألف متر مكعب من الأتربة من الساتر الترابى شرق القناة .. الخ كما أن هدى جاد تنتفض محمومة بوطنية غريبة ، تدفع جمال سعيد وهو فى خلوة شبه شرعية مع حبيبته هند الدالى فى لقاء " مفعم بالسعادة المكثفة " أن ينسى كفها الرخص بين كفيه ودموعها المسكوبة وشفتيها القريبتين من وجهه، لتراوده خواطر مثل من كان يصدق يا بلدى انك بعد كبوتك تقومين منها أكثر صمودا واصرارا وثباتا لنشارك - نحن المواطنين - فى الاحتفال بأجمل عيد فى تاريخنا نحن المصريين برئاسة فارس من أرضها الرئيس محمد أنور السادات " ؟ . إن نوايا هدى جاد الأدبية نوايا طيبة على الرغم من هذا الافتعال : وتختمر فى جريمة لم ترتكب رغبتان ، استعراض مشاكل المرأة المصرية ، وعرض النتائج السيكلوجية لانتصار أكتوبر ، كما تتحكم بها من ناحية أخرى نزعة حب شديد القسوة للذات أسقط على شخصية هند الدالى فجعل منها أضحوكة تثير الرثاء لا الثناء .

استغرقت هموم المرأة "جريمة لم ترتكب"، وكان من الطبيعى . أن يطرح هذا الشاغل الروائى الأساسى، فى بيئة اجتماعية ، حيث يمكن بلورة القضية فى إطار الواقع إلا أن هدى جاد رأت أن عرض النتائج النفسية لأكتوبر أولى بالرعاية ،فاستخفها الطرب بالتحليل النفسى والاستبطان ، منغمسة فى عالم العواطف ، منصرفة عن كل مظاهر الواقع الاجتماعى ، فأجهضت روايتها من حيث أرادت إثراءها ، فلا هى أفلحت فى عرض قضية المرأة حيث تتقلص إلى مشكلة نفسية غير مقنعة " تكفيها مشكلتها مع هذا الزوج المعقد الذى ما يفتأ يجيب عن أسئلة لم تلق ويطرح أسئلة عليها لاتخصها " مما نغص عليها حياتها ، ولا هى نجحت فى التعرض لأكتوبر ببساطة وبدون افتعال . ولقد انساقت - على أهون

الافتراضات - بتأثير نواياها الأكتوبرية إلى الإسراف فى رسم الأنماط النفسية بمهارة وإتقان ، وبطبعها الأمثل عرفت كل شخصية طريقها إلى الخير مطلقا وإلى الشر مطلقا ، واكتظ عالمها بالأشرار الأدنياء - مراد الذئب وملك الحقودة .. الخ فيما عدا شخصية هند الدالى ، المتماسكة الرزينة ، والتى انتشرت وتناثرت وتعددت وتوالت صفاتها الحميدة على امتداد الرواية طولا وعرضا ، فهى شخصية سوية متماسكة معتدة بنفسها رغم أن سطحها ساكن " وهى " شخصية المرأة لهذا العام ، الشخصية النموذجية لمصر .. المرأة التى أزاحت أكفان الماضى وارتدت وشاح النصر الآتى بإذن الله " وهى" مثال الإنسانية الناضجة المشرقة لبلدها فهى امرأة حباها الله بجاذبية لاتستطيع أى بوصلة أن تعلن عن موطن جذورها، ذات حياء نابع من اعتناق المثل العليا وليس زيفا يخفى وراءه الكثير أو حياء نابعا من شعور بالنقص ، ربة بيت أكثر من ممتازة وموظفة ناجحة فى عملها لها طموح وأهداف " كما " أن هياكل زجاجات الكوكاكولا استوحت خطوطها من جسد هند وتبدو " وسط المجموعة كزهرة البانسيه" إنها " إحدى ملكات الفراعنة وقد انبعثت من جديد " .. وفى غمار هذه الآلية تحول العالم الإنسانى إلى عالم نوع من الحشرات الفريدة المنطلق بطواعية لمأساوية مصطنعة يشدخ عالمها المزيف ضجيج أكتوبر ، وتدق أجراس النصر ، فيكشف كل طبع بذاءاته وشروره ، ويتحول إلى النقيض الخير ، وتنتهى دراما النفسية الإنسانية نهايتها المشرقة ، وهكذا تحول أكتوبر من سعار سياسى كالذى طالعنا فى الحب يأتى مصادفة إلى سعار أدبى فى جريمة لم ترتكب .

يراهن فتحى سلامة فى "العام الأول للميلاد " أيضا على جواد أكتوبر، كما تستهويه كهدى جاد لعبة ثبر التغيرات النفسية التى أحدثها أكتوبر،

إلا أن فتحى سلامة تخلص تماما من الادعاء والتشوش الفكرى ، دافعا بروايته بعيدا عن الرتابة التقليدية بتفكيك أوصال الزمن ، وإن كان تعدد الأزمنة لا يساهم أحيانا قليلة فى إثراء " العام الأول للميلاد " فيطفو الماضى على السطح بالغث والمجانى ومحدود القيمة ، كما أن عالم الرواية أقل اصطناعا ، لا من حيث ارتباطه بأكتوبر المداوى للجروح ، وإنما من حيث النموذج الإنسانى المختبر ، الذى لم يفقد فى أى لحظة طموحه للتسامى ، ولم يسقط فى آلية الطبع المصمت ممهدا بازدواجيته طريقا منطقيا تقريبا للخلاص الأكتوبرى ، ولكن فى شبه تطور نفسى هش ، لم يكسر حدة الاصطناع بين عقدة " محمد فؤاد عز الدين " وشعوره بالدونية، وبين صحوة البطولة التى اعترته ، وإذا كان فتحى سلامة لم يلجأ لرتابة التحليل البارد ، تاركا للمواقف الصغيرة والأحداث المعتادة فى جيشانها وتدفقها رسم معالم العقدة السيكولوجية ، فلقد تكدست هذه الوقائع فى منطقة اجتماعية محدودة - الأسرة - هاويا من ثقب التربية الأسرية إلى قاع الخيانة بمساعدته للتاجر الأعرج ومشاركته فى نهب السويس المهجرة - ديارها ومؤسساتها - ثم صاعدا بنزوعه النبيل إلى البطولة فى الحصار التاريخى للمدينة . لقد ظل أكتوبر فى العام الأول للميلاد فرديا غارقا فى الفردية ، مفتقدا للمخيلة الروائية الواقعية التى بمقدورها تصوير اللوحة المتكاملة للمجموع وللحركة الواقعية للمجتمع ، فى احتدامها الطموح للمستقبل .. ذلك لأن الشواذ والمنحرفين يستمرون من البداية إلى النهاية واقعة خاصة عاجزة عن التعميم .

فيما عدا " الحب يأتى مصادفة " التى أبدت نوعا فريدا من التوافق الكامل مع المخطط الثقافى المعتم ، ونوعا من الالتزام قيل عنه : " فى حديقة الحيوان يوجد طائر جميل ألوانه زاهية واسمه الببغاء فإذا سمع

كلاما كريما قال كلاما كريما .. أما إذا سمع مثلما سمع الأديب الشاب "حلمى محمد القاعود " فإنه يقول كلاما لا أجد له صفة إلا أنه غير كريم" روز اليوسف - العدد ٢٥٢٦ - ٨ - ١١- ١٩٧٦ - من أجل حفنة سطور- عبدالفتاح رزق . وغير " جريمة لم ترتكب " التى تحمل فى جانب منها بذور الاستسلام ، ينعكس تأثير المناخ الثقافى العبق ببشائر الإرهاب الفكرى من جهة أخرى على اتجاه الرواية للتجريب الفنى والمودرنزم. ربما تمردا منها على الالتزام الأدبى الغريب المنصوص عليه.

" إن وجهة النظر النفعية فى الفن تعبير عن اتجاه فكرى محافظ بقدر ما هى تعبير أيضا عن اتجاه فكرى ثورى " وكما يلاحظ بليخانوف أن "الميل إلى الاتجاه نحو نظرية الفن للفن ينشأ دائما حينما يجد الفنان نفسه غير منسجم تماما مع البيئة الاجتماعية التى يعيش فيها " الادب بين المادية والمثالية . ج . بليخانوف - ترجمة حامد أحمد حمداى، ومن ثم كان لابد أن يبرز من بين أنياب الحركة الثقافية الرديئة أمثال الكابوس البوليسى المتهكم " الهؤلاء" التى يصر مجيد طوبيا على أنها رواية لا أساس لها من الصحة ، و " وقائع حارة الزعفرانى " بقواعدها الفنية شديدة الحرص فى ابتعادها عن تلاطم تيارات الواقع الاجتماعى ، ثم "التاجر والنقاش" المسرفة فى الرمز إلى حد الغموض، إلى جانب اتجاهات أخرى لم تتطرف تطرف الفرسان الثلاثة لعام ١٩٧٦ ، فساست أمورها بطريقة أو بأخرى، ما بين التوافق الكامل أو الرضوخ التام وبين عدم التوافق الشامل ، متجنبة الاصطدام بأهوال الإدانات الطائشة ، المتعسفة فى أحكامها التى تشهر نصل التكفير فى وجه كل من يعترض سبيلها اللاإنسانى ، ويفضى طريق السلامة إلى اللارواية شديدة الجاذبية أو الرواية بلا مضمون " التاريخ السرى لنعمان عبدالحافظ " .

يسرف محمد مستجاب فى السخرية من نفسه قبل أن يشمل الكل بسخريته ، بتجريده التاريخ السرى لنعمان عبدالحافظ كما يدعى من أية ميزة " لا أنا قلت إن نعمان مظلوم ولا قريتى - التى يدين على عقلها الغباء كما جاء فى مقال هجومى - وضعت فى حسابها مدى ما حاق بنعمان من إجحاف ، العدل والظلم ليسا قضيتنا ، لا أنا ولا قريتى ولا نعمان" وكذلك " فقدان التاريخ السرى لنعمان عبدالحافظ للمقدمة والعقدة ولحظة التنوير والحل " وهكذا لم يترك مستجاب لمحمد السيد عيد إلا الإشارة إلى عدم وفاء مستجاب للمنهج التاريخى المستخدم فى بناء الرواية ثم يضطره لاستخلاص الانثروبولوجيا من خلال تراكم الأحداث . ولكن إذا كان التاريخ السرى لنعمان عبدالحافظ ليس إلا بحثا أنثروبولوجيا ، كنا تماما مع النتيجة التى تضمنها مقاله " الكاتب - مايو ١٩٧٦ - التاريخ السرى لنعمان عبدالحافظ ومشكلة الشكل الفنى - محمد السيد عيد". إن نعمان عبدالحافظ بتاريخه السرى لم يضف جديدا إلى الرواية المصرية التى اهتمت بالقرية من " زينب و. حسين هيكل إلى الآن ، إن لم يكن سقطا مشوها استخرج من جعبة " أيام الإنسان السبعة" لعبدالحكيم قاسم و" الطوق والاسورة " ليحيى الطاهر عبدالله .

ولكن هذا البحث الانثروبولوجى المعتم ، الذى أصاب محمد السيد عيد بالذعر من هؤلاء الناس الذين لم يلحقهم التطور إلى الآن ، تطل من بين ثناياه رؤيا مستجاب بصمتها الكظيم ، لتتحدى فى سكون أى دعاوى عن العدالة المزعومة .

وعبر رحلته الوجودية يودع شوقى عبدالحكيم الجانب المشرق أو المعتم من الحياة الاجتماعية ، فى "الموت والتفاهة والضحك والدمامة " ، ليصل إلى حدود العبث. بحس نهليستى قاتم ، يتقصى شوقى عبدالحكيم

المشاعر العدمية لشلة مثقفين منهارين ، وبقدر محافظته على دينامية الرواية التقليدية بقدر ما يحدث انقلابا فى جماليات النسيج الروائى والعلاقات الداخلية للعمل الفنى ، رافضا بوجدان متمرد السطوح المزيفة للواقع المنظور ، وتستحوذ جماليات اللاانتماء على رؤياه حيث تخبو حماسة الملاحظة فتتدهور قوة الأشياء وتنسحب منفصلة عن الوجود الإنسانى ، أو تفقد أهميتها فيتساوى الجميل والقبيح وينهار الحس الجمالى للإنسان ، ويتسلل شوقى عبدالحكيم لخفايا العالم كما هو معطى أولى ، منغمسا فى عطن الحياة الكريهة الأسرار ، وتشابك العلاقات بين الشخصيات قريبا من فكرة الموت المعهودة . فما يجذب روحية الفنانة أو المومس " الموت والتفاهة " إلى الأستاذ هو " جاذبية السكون والعدم ، التى تطل من عينيه" ، تلك العيون التى تواصل نفى الأشياء والتشكيك فيها وإحالتها إلى فتافيت عديمة الجدوى ، فى اتجاه تصور نفس الموجود وهدمه وهى من حالات استحضار الخطأ وبالضرورة الشر، أما الأستاذ فكل ما يجذبه لروحية عيناها المستطيلة السوداء التى تشبه عيون أغطية المومياء الفرعونية . إن شخصيات شوقى عبدالحكيم تصل فى تفسخها تماما كما تصف روحية ابنتها " الضحك والدمامة " إلى هذا المدى الذى تتردى إليه شخصيات الروايات العدمية التى يشدها الهبوط أكثر مما يجتذبها الصعود والتفوق، ولكن هذا العالم المنهار المبتذل المنزلق لمهاوى الجرائم والشرور والكراهية القاسية لكل المقدسات المألوفة ، تضيؤه ومضة نور وحيدة ، حين يتعرض شوقى عبدالحكيم لاغتيال شهدى عطية ولأخلاقيات المساجين السياسيين بمعتقل المحاريق .. كأنما يقدم البديل الأخلاقى والجمالى لعالمه الآيل للسقوط .

تضاف إلى لا رواية محمد مستجاب والرواية العدمية لشوقى

عبدالحكيم ، رواية الواقع الاجتماعى المحدود الرقعة التى قدمها رمسيس لبيب فى " هروب الطائر الأبيض " ، فى فصل واحد .. تهفو " الطائر الأبيض " لمنطقة شاسعة وغنية بالامكانيات الروائية خصبة بالقيم الاجتماعية والإنسانية ، ولكن الطائر الأبيض التى أرادت أن تتعرض لمشكلة البورجوازى الصغير وهمومه ، تسرع فى تحليقها الآمن فلا تلتقط غير مجموعة من الحوادث الكابية والذكريات معدومة الدلالات ، جاهد رمسيس لبيب باستبطانه المثقل بأساليب الوصف المدرسى فى تحميلها بمضمونه الواقعى بلا طائل ، مفتقرا للجدل العميق بين ذات البطل والظروف الخارجية الأفسح رقعة من مجرد غطرسة زوجة أب أو شخصية أب شفوقة ، التى اكتفى بها رمسيس لبيب تبريرا لسلبية أحمد الموظف بقسم الحسابات، أو لتمرده المحدود اللامنطقى فى النهاية .

تأتى " لحظة طيش " بل و" العشق " إجابة لما أثير حول حسن محسب منذ روايته "وراء الشمس" : التى تضاربت الآراء حولها ، لتوقيت نشرها المتزامن مع حملة التصفية والتشهير المتعمد لإنجازات ثورة يوليو، وموقعه بين صفى دعاة التطور بالثورة إلى الأمام أو النكوص بها إلى الخلف ، لتناولها مسألة المعتقلات أو قضية الديمقراطية ، وهى من القضايا التى لم يختلف عليها اليسار واليمين جوهريا . وجريا وراء ملاحقته للتغيرات الاجتماعية التى تتبدى فى نوبة الصحو فى انتقاء البيئة الفنية ، يقدم حسن محسب منطقتين روائيتين غائمتين بالشبهات حين يرسم لوحة النكسة "العشق"، وحين يسبق مشروعات الانفتاح الاقتصادى فى الصحراء الغربية " لحظة طيش " .

أما العشق . فتحتفظ بحيدة ظاهرية متقنة وحذرة ، فى تعقبها للهموم الإنسانية خلال فترة زمنية أثقلتها الهزيمة ، تمد النكسة بجذورها فى

أرض العشق الشديدة الرحابة ، متعرضة لانعكاسات الواقع المهزوم، على السلوك الإنسانى، فى قلب التفتت الاجتماعى، وتدهور القيم الخلقية، وفى وثبها بالزمن بقفزات قصيرة استطاعت العشق استكمال جوانبها، من خلال مواصفات العلاقات الإنسانية القائمة بين الإنسان - الإنسان، والفرد والجماعة .. والإنسان - الأشياء .. فمن جهة يتحطم حلم حسام المجند القديم وحبيبته عايدة ولا يسفر الاتصال بينهما إلا عن العقم . وتتدهور علاقة حسام بصديق العمر العميل لأجهزة الأمن كما يفشل فى مغامرته مع الزميلة الحسناء المتهتكة ، ومن جهة أخرى تزداد الهوة بينه وبين أسرته ويتعمق الخلاف بينهما بعد زواجه .. كما تنتفى علاقة التواصل بين الإنسان والأشياء ، بخفوت حس الانتماء ، ومن كل هذا يظل الأمل نابضا بجسد اليأس ، عسكريا فى عملية رأس العش ، واجتماعيا فى محاولة حسام وعايدة إعادة التماسك والوفاق مع أسرته بالقرية .

لم يستطع حسن محسب فى " لحظة طيش " أن يغازل أجهزة الثقافة والنشر بعين ليغازل الموضوعية بالعين الأخرى ، كما صنع بمهارة فى "العشق" ولم يكن أمامه إلا استبدال عوالمه الشديدة الاحتدام بالصراعات والتناقضات ، والتى تألقت من قبل أبهى تألق فى " العطش " ، بمحدودية العلاقة الثنائية بين الرجل والمرأة ، مضيفا إليها على خجل خلفية الانتماء وتوابل التكنولوجيا .

يقفز حسن محسب بالعلاقة العاطفية بعيدا عن الحياء المغلوط الذى تصر الرواية المصرية على التمسح بإهابه . فمنى لحظة طيش نموذج متطور إلى حدود بعيدة من عذراء عبدالحليم عبدالله البتول الراسفة فى أغلال التزمت والمحافظة ، تحررت علاقتها العاطفية بزميلها خالد من كل منطق معهود متفجرة بالحيوية إلى درجة الاصطدام بعقلية حبيبها فى

تردده المحافظ بين الاندفاع فى حبها أو السخط عليها ، حين تصمم أن يطلع على تجاربها الغرامية العديدة السابقة لمعرفتها به ، قبل أن يعقد قرانه عليها . وتطغى العلاقة العاطفية فى حبورها المنتشى وأفراحها المتعة الطليقة متعانقة مع طبيعة الصحراء الغربية فى سعادة رومانسية دفاقة بدون تمهل ، تعيد اتصالها بأناشيد غرامية فرعونية تستدعيها صورة منقوشة على حجر أثرى لحبيب وحبيبة فى لحظة عناق ، فى هذه الدوامة المرحة يكاد يختفى ضجيج آلات التنقيب عن البترول وصخب المباحثات الدائرة ، بين مدير مصلحة التطور والمستر " جون ميللر متولى عبدالحفيظ " المنحدر من أرومة مصرية لا يضع لها اعتبارا فى مناقشاته، " قد يكون لأجدادى جذور هنا . ولكن يجب أن أقول لكم إننى هنا بوصفى أمريكيا أولا وأخيرا وأبى ولد فى كليفورنيا وتعلمت أنا فى هارفارد ونيوجرسى .. شركتنا لها امكانيات ضخمة وشركائى يسعون من أجل المزيد من الربح . هكذا يجب أن تكون المنفعة المتبادلة هى مبدأنا الواضح " . ويفقد حسن محسب جرأته أو يسترد ذكاءه سيان ، وهو يشير باختزال شديد إشارة عابرة إلى تعثر المباحثات ... " الأبحاث والدراسات يجب أن تتقدم بأسرع وقت .. لأننا سنقيم المزرعة الصناعية وسنديرها أيضا . الاحتمال الأرجح الآن أننا سنعتمد فى ذلك على أنفسنا " . وفى حين يعم فيض التطور الصحراء ويبشر التنقيب عن البترول بالنجاح .. ويتم انشاء المزرعة الهائلة وحظائر المواشى المستوردة ، ويقام فرع لشركة السياحة العالمية ، نظن أنه المشروع الوحيد الذى تم الاتفاق عليه ، يبدأ محورا الرواية فى الالتقاء الحلم العاطفى والحلم الاقتصادى . ولا يلبث هذا العالم المرح أن يتحطم مأساويا بزواج منى فجأة من ابن وكيل وزارة وسفرها فى بعثة تعليمية إلى الولايات

المتحدة الأمريكية، ولا يبقى من هذا العالم العاطفى المرح غير الحجر الأثرى بنقوشه الانسانية هازئا من رياح التطور القادمة من آفاق الانفتاح.

لم يكن أمام الغيطانى أو مجيد طوبيا أو محمد البساطى المتحزبين لشرف الكلمة ، إلا تطويع فن الرواية نأيا عن السخف والشوشرة والادعاء ولو بالارتماء فى دغل الرمزية شديدة البساطة فى " الهؤلاء " ومحكمة الأسرار فى "التاجر والنقاش" .

استمر الغيطانى فى رحلته المتوجسة بين تقارير الشرطة فى مواصلة رحلة " الزينى بركات " و " الزويل " إلى أن استقر به المقام فى حارة الزعفرانى ، والتى استكمل بعض فصولها هى الأخرى من حواشى وتفاصيل التقارير السرية ، فى تتبعها وموالاتها للحارة المنكوبة بالطلسمة الجنسية ، ولم يسمح الغيطانى لأى من شخصيات الزعفرانى - باستبداد فنى حريص - بالتحرر من مواصفات السرد البطىء لتنطلق معبرة عن نفسها وعن إنسانيتها ، متوليا بالنيابة عنها التعبير عن كل ما يعن لها من أفكار ، حتى لا تفلت من قدر السخرة المفروض عليها ، دافعا بها لخدمة أفكاره المأساوية عن العدالة التى لم تتحقق خلال أى حقبة من حقب التاريخ ، وكان على الحارة السعيدة تحت ظل السطوة الفنية ، تحقيق حلم الروائى الأصيل فى العدالة ، والغيطانى فى حارة الزعفرانى لا يقدم بشرا وإنما قطيعا يعيش مآسيها وويلاتها ، من جراء طلسم الشيخ عطية، أفلاطون الحارة وزعيمها الروحى ، ويساهم الطلسم فى عزلة الحارة عن تلاطم التيارات الاجتماعية للواقع الخارجى ،وتنفصم عرى العلاقة الجدلية بين البيئة والأحداث والبشر، وتتخلى الشخصيات عن مصريتها المفترضة بحكم الهوية والإقامة لتحيا فى مجتمع آخر له قواعده المختلفة وعذاباته

المتباينة عن قواعد وعذاب الواقع ، وحتى هذه العذابات تتلاشى فى مصابها الجنسى وهلوساتها وأشواقها المحرومة وشجونها الكليمة ، فلا تلبث الرواية بعد المائة صفحة الأولى أن تفقد ديناميتها ، وشروط نموها ، ولا تتعدى المائة الثانية حتى يزحف الملل والانقباض من الرواية الزعفرانية التى تبدأ فى تكرار مواقفها مستهلكة بكارتها . إن عالم الغيطانى عالم من الأوهام الكبيرة ، فلقد استعاذ من الواقع بالإسراف فى الخيال .

وتنطلق " الهؤلاء " لمجيد طوبيا من المواقع ذاتها التى على الرغم من التمايز الفنى انطلقت منها حارة الزعفرانى ، وإن حملت كل منهما هذا الهم الجاثم المشترك : الريبة وانتفاء الشعور بالأمن والطمأنينة ، والتطير . إلا أن مجيد استطاع بأحاسيسه المرة وتهكمه اللاذع النجاة بالهؤلاء من جو الزعفرانى الفاتر، راسما بتنسيق روائى دقيق أجزاء كابوسه المؤلم، متحديا جماليات الرواية التقليدية ، مخططا عالما مجازيا على هامش الواقع ، دون أن ينهى هذا العالم كليا ، ودون أن يتجاوزه ، إن الهؤلاء صياغة روحية للواقع تتخلى عن الأحداث المألوفة لتحلق فى الأفق الذى تتجمع به سحب الأبخرة المتصاعدة من هذه الأحداث . وتوحى الهؤلاء للوهلة الأولى بأجواء كافكا فى " القضية " حين يباغت مثقف طوبيا اللامسمى بأنه متهم لسبب ما غير معروف ، طبقا لمبدأ أن لكل إنسان تهمة ولكل تهمة أدلتها ، وهو المبدأ الذى تأخذ به جماعة الجاحظين ، بدولة " أيبوط " المجيدة ، ولكن مجيد لا يتتبع آثار كافكا، فهو على خلافه يريد أن يكون مفهوما، مما يجعله يضع بصورة دائمة ، تفسيرات واضحة لكل الأسرار الكبيرة والصغيرة للهؤلاء ، فلا يكتفى باستخدام الدلالات المرئية للجحوظ كصفة " للبصاصين " ، كأنما لا ترضى نزوعه للوضوح أمثال هذه الدلالات ، فيضيف مسهبا أنها " للدلالة على رجال المباحث

والعسس والمتعاونين معهم" .. وهو النزوع نفسه الذى التزم به بعد أن فصل عالم " الهؤلاء " عن العالم المعاش بتصديره عليها " .. هذه الرواية لم تقع هنا .. لم تحدث الآن ، .. وإنما حدثت أحداثها إبان زمن غير مؤكد وفى بقاع غير معروفة لذا لزم التنويه، " فما أسرع ما يشكك فى صحة هذا الإيهام " كذلك فإن شخصية الراوى - الذى هو أنا - تخيلية غير موجودة " . لقد زيف مجيد طوبيا المكان والزمان باختراع زمان ومكان خاصين به ، ليرتد على مجرى الزمن المنساب والمتواصل إلى الواقع من جديد تحت أشرعة المجاز غير المتكلف أو المصطنع .

يطبق كابوس مجيد طوبيا بمرارته البسيطة ، وبدون تحايلات بوليسية، وتبدأ رحلة البحث عن البراءة من الاتهامات والإدانات المفترضة عن طريق عرض المثقف المظلوم على جميع مخافر " أيبوط " الفتية إلى أن ينتهى المثقف والشرطى الذى يتعمد إطالة مدة الرحلة للاستفادة ماديا لقضاء شهر ممتع بمصايف أوربا مع أنثى شهية ، حيث يبدو أنه لا نجاة لمثقف مجيد اللامسمى، وأن مصيره قد تحدد قبل أن يبدأ رحلته المجهدة تحت أحد شواهد القبور المتناثرة التى تحدد معالم الطريق إلى أبواب هذا المعتقل أو المخفر الأخير . حول هذا المحور تتكثف الرؤيا الاجتماعية للهؤلاء وتتجلى بسطوع من خلال النسيج المجازى الشفيف ، المنسدل بإتقان وعذوبة .

لايقدم محمد البساطى كمجيد طوبيا مدينة وهمية ، وإنما قرية حقيقية وأحداثا مألوفة ، وشخصيات واقعية ، لها سيكولوجيتها وطباعها النفسية الخاصة ومواضعاتها الاجتماعية ، ومع ذلك ، فإن كل الأمور فى التاجر والنقاش، القرية والناس والأحداث ، هى رموز مسرفة فى غموضها ، ونظل مع البساطى مصطدمين بالأبواب الموصدة ، توسوس حولنا

الأسرار العظيمة ، دون أن نستطيع الولوج ، ودون أن يحاول البساطى - كما يريد تماما - أن يساعدنا ، فعلى النقيض من مجيد طوبيا فى نزوعه للوضوح ، وتقديم تفسيرات سريعة كلما عن له أن هناك أمرا غامضا ، يحتفظ البساطى بكافة الأسرار لنفسه ، وقد يكون من اليسير تأويل حالة هذه القرية التى تعيش تحت طائلة التهديد الدائم من عدو متربص بها هناك ، لم يغير يوما من تكتيكات هجومه عليها ، بينما هى غارقة فى السلبية ، لاتحاول أن تتأهب لملاقاته إلا بصناعة بعض الأشباح الخشبية لنماذج بشرية ، تضعها على حواف الممرات التى تفضى إليه،غارقة من ناحية أخرى فى غيبياتها وجهلها وتناقضاتها الاجتماعية وزيفها ، ولا أخلاقياتها ،ولكن كل هذه التأويلات والتفاسير تظل من البداية إلى النهاية مجرد احتمالات غير حاسمة ، فالزناتى الوحيد من بين أهالى القرية القادر على صعود القمة الصخرية الملساء، والذى تذوب آثاره مؤخرا ويتلاشى بها عن العيون ، قد يكون تعبيرا عن روح التوثب والمغامرة المختنقة بضعف ووهن وخوار مجتمعة ، كما قد يكون المثقف النبيل الذى يرى ما لا يراه غيره ، كما قد يكون رمزا للإرادة الانسانية فى تصارعها مع المصير المجهول والقدر الغاشم،وقد يكون كل هذا أو غيره ، فالتاجر والنقاش على خلاف " الهؤلاء " فى بنائها الرمزى ذى المستوى الواحد ، تتجاوز الواقع لرموزها المتعددة المستويات .

وأخيرا ...

يقف نعمان عبدالحافظ ، وسجناء شوقى عبدالحكيم والطائر الأبيض، وخالد لحظة طيش وأهالى حارة الزعفرانى ، والمتهم فى الهؤلاء ، والتاجر والنقاش، يتحدون الإرهاب والتحزب، متمسكين بقداسة الحقيقة ، ونزاهة الكلمة، فى انتظار شمس الديمقراطية وحرية الفكر .. فهل سيطول الانتظار؟

المراجع :

١ – الجديد د. رشاد رشدى – ما يجب أن يقال فى اليمين واليسار العدد ٦٥ .

٢ – روايات الهلال العدد ٣١١ نوفمبر ١٩٧٤ .

٣ – البيات الشتوى روايات الهلال العدد ٣٠٩ سبتمبر ٧٤ .

٤ – ضد مجهول روايات الهلال العدد ٣١٢ ديسمبر ٧٤ .

٥ – الكاتب يناير ١٩٧٥ العدد ١٦٦

القسم الثانى



العالم المفقود
دراسة فى شعر فتحى سعيد

١٩٨٣ - لم تنشر



(أما الشعر فعذرا يا مولاى) ، بهذه الإجابة يرد شاعر العصر على السلطان فى قصيدة (إلا الشعر يامولاى) لفتحى سعيد ، معتذرا عن اشباع طموحه المتعطش لتعلم فن الشعر ، بعد أن علمه فنون الحكمة ، والفطنة ، وتاريخ الفلك ، وفن الإبحار ، وفلسفة الحكم ، وعلوم المنطق والجبر ، والموسيقى والرقص والرسم ، إلى غير ذلك من فنون وعلوم يسيرة المنال على مريديها وطلابها ، وما أبداه شاعر العصر من اعتذار فطن أمر صائب إلى حد ما ، وبمعنى ما ، خاصة إذا كان قدر المتشاعر أن يعيش خلال النصف الثانى من القرن العشرين ، أو على نحو أدق خلال العقود الأربعة التى أجهز عليها هذا النصف قرن ، حتى الآن ٠

ذلك لأن حركة التجديد فى الشعر العربى حينما رفضت الذهنية التقليدية للقصيدة العربية ، وأعلنت تمردها على المقومات الجمالية الكلاسيكية ، متحررة من نموذجية الشكل : الايقاع المنتظم للعروض الخليلى ، ورتابة القافية وأساليب البلاغة .. جزالة اللفظ ووضوح المعنى ٠٠ دقة الوصف وتقارب الشبه وحسن الاستعارة ٠٠٠ الخ ، لم يقتصر تأثيرها على القصيدة ، بل امتد أيضا ليشمل الأسس النقدية بطبيعة الحال ، وأضحى من الصعب تقبل الاحتكام لقواعد الموروث النقدى للتمييز

بين الشعر الجيد والشعر الردىء ، فالحداثة التى رفضت على مستوى الإبداع القافية ، لن تبحث على مستوى النقد ما يعيب القافية ، والشعر الذى أصبح حرا ، وهب هذه الحرية للالتزام بالتعبير عن حساسية عصره، عن أعلى درجات الحساسية فى عصره ، كما يذهب صلاح عبدالصبور، هذه الحساسية البالغة التى لن يكتسبها فى رأى أدونيس إلا باكتساب ثقافة معاصرة متأملة، ووجدان يقظ ، وفكر لماح ، يتجاوز حدود الذاتية وروح الغنائية ، كما يستنتج البياتى ، مما يمكنها من أن تعبر عن مستويات واقعية متعددة ، فتنفذ عبر الواقع إلى أعماق النفس الإنسانية ، تستكشف الحقائق الثابتة من خلال المعاناة المعاشة كما يتصور خليل حاوى ، أى أن حركة التجديد فى ثورتها على نموذجية القصيدة التقليدية وأسسها الجمالية سعت حثيثا بروحها المنطلق للتحليق عاليا فى مجال التأمل الشعرى ، وهو ما أكد بالتالى على أهمية التجربة الشعرية ، وخصوبة عوالمها ، وتعدد مستويات تأويل أبعادها ، ولقدساير النقد بالضرورة روح الإبداع ، وارتقت أولويات اعتباراته من تحديد مستويى الجودة أو الرداءة ، إلى التعرض المبدئى الحاسم فى التمييز بين الشعر وبين اللغو ، استنادا إلى عصرية وحيوية التجربة الشعرية وإنسانيتها كتجسيد للطاقة الشاعرية الخلاقة أولا ، وترجمة هذه التجربة بنائيا وفنيا ثانيا .

(مسافر إلى الأبد) ، هو الديوان الخامس لفتحى سعيد ، وهو الديوان الفائز بجائزة الدولة التشجيعية أيضا عام ١٩٨٠ ويضم الديوان أكثر من ثلاثين مرثية ، تشكل فى مجموعها كل قصائده ، إنه ديوان مراثى ، أفرد للرثاء ، واقتصر عليه .

لا يعد توقف الديوان أمام الموت هذه الوقفة الطويلة النظر، والتحسس،

بالأمر الغريب ، ففكرة الموت هى الفكرة الملحة على الضمير الإنسانى ، والتى أصبحت أكثر الحاحا على عقل ووجدان القرن العشرين ، دارت من حولها أشهر الفلسفات ، والاتجاهات الفكرية الغربية ، فلغز الموت هو لغز الحياة الإنسانية ، المفتتح المبدئى لتأمل الوجود ، تأملا يتسع مجاله ، متعمقا فى بحثه عن مشكلة الحرية ، الزمن ، التطور ، العدالة ، الدين ، قيم الجمال ، مفهوم الخير ٠٠ الخ ، لم يكن غريبا إذن أن نتوقع أن تصل بنا هذه السفرة إلى الأبد إلى هذه العوالم الرحبة ، برؤية جديدة ، وعطاء وجدانى خلاق ، ولم يكن غريبا أن نتوقع أن تمارس فكرة الزمن تأثيرها المعهود فى تيارات الآداب الحديثة ، فتلحق الديوان بمسار التطور الفنى ٠ إلا إن المسافر إلى الأبد جنح بعيدا عن كل ما يوتر العصر من أحاجى ومشكلات ، على أى من مستويى الوعى : الشعور أو اللاشعور ، وعلى أى من مستويى التجربة الفنية : الشكل أو المضمون ، وآثر المسافر إلى الأبد العاطفية الغنائية فى شكلها السطحى والمباشر على أصالة التأمل الوجدانى المبدع ، وانحسرت الطاقة الشعرية إلى رقعة شديدة المحدودية ، باهتة المعالم:

أبكيك حتى آخر الأبــــــد ۞ ياوالــــدا أغلى مـن الولـــــد
ياصاحبا قد كان لى مــددا ۞ فغدوت بعـــــدك دون ما مدد
لو تاجر الأرواح ساومنـــى ۞ لدفعت فيك حشاشـــة الكبـــد
لدفعت فيك بقية خفيـــــت ۞ من عمرى المرصود فى الرصـــد
فرضاك وحدك كان معتمدى ۞ وهواك وحــــدك كان معتقدى
وعليك وحدك طال بى حذرى ۞ لم يبــق لى حـــذر على أحـد

(ياوالدا)

لقد تعرض صلاح عبدالصبور من قبل لذات التجربة ، التى دهمت فتحى سعيد ، فى قصيدته (أبى - الناس فى بلادى) ، عرفت (أبى) مرارة الحزن ، ربما نفس المرارة التى استشعرتها (يا والدا) ، وعانت أيضا إحساس الضياع نفسه **(جنت الريح على نافذتى ٠٠ فى مسائى ٠٠ فتذكرت أبى ٠٠ وشكت أمى من علتها ٠٠٠ ذات فجر ٠٠ فتذكرت أبى ٠٠٠ عقر الكلب أخى ٠٠ وهو فى الحقل يقود الماشية ٠٠ فبكينا ٠٠ حين نادى ٠٠ يا أبى ٠٠ إننا الأغراب فى القفر الكبير)** ، فذلك الضياع نفسه هو ما تعبر عنه (ياوالدا) : **(ويمن ألوذ وكنت مدخرى ٠٠٠ قومت من شعرى ومن أودى)** ، بل إن أسئلة صلاح عبدالصبور : **(ما الذى يقصيك عنى ؟ ما الذى يدعوك للبحر الكبير ؟ ما الذى يدعوك للدرب المضلل ؟)** تكاد أن تكون هى نفسها ما يردده فتحى سعيد **(فلم رحيلك غير متئد ؟)** إلا أن (أبى) عبدالصبور تتعرض لفكرة الموت بحساسية عظمى بقسوة الزمن ، حساسية مبدعة ذات تأثير خلاق على البناء التصورى للقصيدة ، فأنساق النمو الفنى تتصاعد بطابع التتابع الزمنى ، وإيقاع الأصوات يتعالى بمعزوفة إيقاع الدوام المصيرى ، وجزئيات الصورة تتلاحق ، وتتكرر ، وتتداخل ، نابضة بحركة دقات قلب المرء ، برتابة الدقائق والثوانى ، فمن الوهلة الأولى لإعلان القصيدة نبأ المصروع فى صخر الجبل ، تتحول التجربة الفنية والوجدانية - معا - إلى ديمومة سحرية ، تمزج مزجا عضويا بين الفكرة والصورة ، واللفظ والإيقاع والمعمار ، قطرات المطر تهمى متتابعة بانتظام ، شديد البرودة ، ضبابى الغموض ، وإيقاع المطر المستمر يتساوى مع الإيقاع المدوى للرعود ، مع إيقاع الأقدام التى تجر الأحذية ، وتدق الأرض فى وقع منفر ، مع إيقاع الطرقات العنيفة على الباب ثم مع إيقاع صرير الباب الحزين ، هذه

الإيقاعات كلها تشكل مجموع الصور السمعية ، وتضعها على نسق واحد يتسق مع سماع الخبر ، مع الحدث السمعى الاستهلالى للتجربة ، ولن تتخلى المخيلة عن طابعها السمعى مجانسة عناصر التجربة مع المنطلق التأملى الأساسى ، فالقطة تصرخ ، والكلاب تتعاوى ، والضحك لفكاهة ، والشفاه تنطق الحرف الصغير ، والأب يناغى ... الخ وينتقل التأمل من واقعة الموت ، من حس الفجيعة الذاتى ، إلى حس الزمن المأساوى فى شموله الكونى والمصيرى ، ولقد هجرت (أبى) نطاق الخصوصية الفردية إلى المجال الأعم والأشمل للكل الإنسانى ، متجاوزة حدود النزعة التقليدية إلى رحابة الحداثة ، ولم تقف لتسرف فى (أبكيك) ، متحولة إلى فزع الكائنات التى لم تسلم بدورها من برودة المصير الحتمى ، والتحولات هنا أغنى من الإسقاط الوجدانى على المظاهر الطبيعية ، من كل الحيل الرومانسية البدائية ذات الطابع الغنائى .

يتحكم هذا الإحساس البالغ بالزمن لا شعوريا فى التدفق التعبيرى لقصيدة (أبى) عبدالصبور ، ويسيطر ديناميا على محاور التنامى بالتجربة ، فعناصر التصوير تنساق فى خضوعها لهذا الاحساس اليقظ ، فالعلاقة بين عناصر الصورة الفنية هى علاقة زمنية فى الأساس :

وأتينا بوعاء حجرى
وملأناه ترابا وخشب
وجلسنا نأكل الخبز المقدد
وضحكنا لفكاهة
قالها جدى العجوز
وتسلل من ضياء الشمس موعد
فتفاءلنا وحيينا الصباح

فالأفعال المسندة إلى (نا) الفاعلين : اتينا – ملأنا – جلسنا – ضحكنا – تفاءلنا ، والأفعال : قال وتسلل، تؤكد بتتابعها وتواليها على نفس الدلالة الايحائية التى تنظم التجربة ، وتتنامى بها ، فعلاقة التتابع بين كل فعل وآخر تكثف من حس (الزمن) ، وسيطرته على المقدرات الإنسانية، وهى سيطرة تتكشف فنيا من جهة أخرى فى حركة غير حركة الأفعال المتكاملة التى يضمها إطار الصورة الواحدة ، هذه الحركة التى تتمثل بنائيا فى أنساق الصور المتناقضة بتداعيات الأزمنة المختلفة ، حيث تمثل التحولات السريعة الطابع الأساس للقصيدة ، بانتقالاتها السريعة بين الماضى والحاضر .

لم يبدو الموت فى منزلنا
قدر لايخطىء
وأبى يثنى ذراعه
كهرقل
ثم يعلو بى إلى جبهته
ويناغى
تارة رأسى وطورا منكبى
ويصر الباب فى صوت كئيب
ومضى عنى ، وراحت خطوته

فى دوامة الزخم الزمنى ، يتنامى الإحساس باللامعقول ، فالطاقة التعبيرية تخلط عامدة بين الأفعال الماضية والمضارعة ، فتعبر عن الحاضر بصيغة الماضى ، فواقعة الموت كحدث قريب تخصه بالفعل الماضى (مضى، راحت) فى الوقت الذى تستخدم المضارع للتعبير عن الماضى البعيد ، عن مسرات الطفولة المنصرمة (يثنى – يعلو – يناغى) ، ولسوف

يبلغ الإحساس بلا معقولية الحياة أقصى درجاته فى التناقض الملموس بين وجود الجد ، ووفاة الأب ، فعشوائية المصير مربكة ومحيرة ومأساوية، أما وقد فقدت الحياة المنطق والمعقولية ، فقد استعصت على الإدراك وتعسرت على الفهم ، ولاذ العمل بالسلبية متنازلا عن وظيفة الإدراك للأقدام **(يا لأقدام تذيع النبأ)** .

ولقد تمكنت التجربة الفنية (أبى) بإفراطها فى الحساسية من إضفاء سحرها الإيحائى على الالفاظ فكلمة الأقدام لها مكانة المصطلح الشعرى بغناه التعبيرى المستمد من تلاحم الكلمة بكيان الصورة الشعرية ، وإشعاعاتها الوجدانية ، كما أنها من جهة أخرى ذات تأثير واضح فى إتمام الدلالة الفكرية التى تترصدها القصيدة .

وإذا كانت (أبى) قد انفعلت بالتجربة من حيث تأثرها بفكرة الزمن ولا معقولية الحياة، ومأساويتها، فلقد احتفظت ثانويا بخصوصيتها العاطفية ، فالصلة الحميمة بين الأب والابن، يترجمها الشعور بحضور الأب البليغ ، تعبيريا فى توظيف الأفعال المضارعة لتصوير هذه العلاقة ، وهو حضور يطغى على الطابع الغيابى للفعل الماضى والموظف للتعبير عن وفاة هذا الأب .

يظل الفارق الشاسع بين (أبى) صلاح عبدالصبور ، و (ياوالدا) فتحى سعيد قائما فى موقف كل منهما من الحداثة ، ولايجب أن يغيب عن الذهن تاريخ نشر (أبى) السابق على تاريخ نشر ديوان " الناس فى بلادى " ١٩٥٧ ، فلقد كان من الطبيعى أن تعبر (ياوالدا) عن ربع قرن من تطور القصيدة العربية ، يمثل الفارق الزمنى بين تاريخى نشر الديوانين ، إلا أن فتحى سعيد فضل التمسك بمقومات القصيدة التقليدية، مفضلا التقهقر والانصراف عن مشاغل العصر وهمومه ، وتمسك شاعر

العصر فى (إلا الشعر ياMولاى) بمسوح العصر البائد ، وليته فلح أيضا فى ذلك مديرا ظهره بالكامل لهموم الحداثة وشواغل العصر الحالى .

لا تعود تقليدية (يا والدا) - بالقطع - إلى التمسك بالعروض أو القافية أو نموذجية القصيدة العربية الكلاسيكية ، بل ترجع أساسا إلى تزمت الذهنية التقليدية للقصيدة ، وضحالة الحس الشعرى ، وسطحيته ، لقد اعتبر العرب الأوائل محقين أن الشاعر هو من تفوق أحاسيسه ومشاعره مستويات مشاعر وأحاسيس الإنسان العادى ، وهو تعريف أولى بسيط ، ولكنه بالغ الصدق ، فالتجربة الشعرية تجربة وجدانية وشعورية فى جوهرها ، قبل أن تتشكل من خلال أدوات التعبير كتجربة فنية ، وكافة الأقيسة النقدية للقصيدة تالية لأولوية هذا المبدأ البديهى ، فى تركيزه على الأثر الشعورى للتجربة ، حقا لقد أسرفت التجربة الشعرية فى (ياوالدا) فى إعلان عاطفة الحزن ، وجهرت من البداية بتصميمها على البكاء إلى الأبد ، وسوف تواصل ذرف دموع السواقى حتى لم يبق **(فى عينى مضجع لدمع)** ، فتستجدى الغيث حتى سكر الدجى من نزيف هطولها، وبعد أن جفت كل هذه الدموع ، بحثت ياوالدا عن دموع أخرى لتسكبها فى الغد **(من لى بدمع آخر لغد)** ، والحق يقال إن كل هذه الدموع التى ذرفتها لن تجديها فتيلا ، لتتمكن من تصوير الفاجعة وإبراز قسوتها ، وستعجز عجزا تاما فى تحريك مشاعر الآخرين ، ووخز قلوبهم بآلامها وأحزانها ، فالطاقة الوجدانية لم تستطع تجاوز نطاق الحس البشرى العادى ، ومن المستحيل بهذه العادية الساذجة والشديدة أن تتوصل القصيدة إلى سحر الشعر ، الذى يتهمه الكثيرون بالغموض ، وما كان لها أن تتوصل - بهذا الاكتفاء البين بحس وجدانى قاصر وغير رشيد - إلى تجاوز حدود الوصف الخارجى للحالة والانطلاق بالتجربة

إلى آفاق المعرفة الوجدانية الرحبة ٠

لقد كفت النزعة الوصفية فى تصوير العواطف ، منذ زمن بعيد ، عن جاذبيتها، وتخلت عن مكانتها للمعادل الموضوعى للتجربة ، وغير ذلك من أدوات وأساليب تعبير ، وهيهات ٠٠٠ هيهات ، فكل هذه المسائل من المحتم استبعادها ، حين النظر إلى (ياوالدا) أو غيرها من قصائد "المسافر إلى الأبد " ، فلم تستطع (ياوالدا) أو غيرها الخروج من توابيت التعابير المتداولة ، أو تجديد النزعة الوصفية ، وتطويرها بما يساير العصر ويتوافق معه ، فالتعبير الخبرى **(ياوالدا أغلى من الولد)** أقل من مستوى الوصف الشعرى ، وإلى جانب شيوعه وابتذاله يعلن عن نزعة خطابية لها طبيعة المدركات العقلية لا الوجدانية ، وحتى لو تقبلنا الغنائية العاطفية بسذاجتها السطحية ، فمن المستحيل تقبل هذه العواطف لتعلقها بأسباب من قبيل ٠

(ياصاحبا قد كان لى مددا فغدوت بعدك دون ما مـــــــدد
ويمن ألــوذ وكنت مدخـــرى قومت من شعرى ومن أودى)

لقد تقوض سحر هذه العاطفة حين تمخضت عن دمامة المنافع الشخصية المادية ، متباكية على ضياع هذه المنافع ، لقد اهتم العرب منذ الجاهلية بنبل وشرف المعنى ، وهى قاعدة نقدية سليمة الفطرة ، روى **(إنه اجتمع فى مجلس "سكينة بنت الحسين " رضى الله عنهما راوية جرير ، وراوية جميل ، وراوية نصيب وراوية الأحوص ، فأخذ كل منهم يفخر بصاحبه ، فاحتكموا إليها ، فقالت لراوية جرير ، أليس صاحبك الذى يقول " طرقتك صائدة القلوب وليس ذا ٠٠ وقت الزيارة فارجعى بسلام " وأى ساعة أحلى من الطروق ، قبح الله شاعرك وقبح شعره : ثم قالت لراوية جميل : أليس صاحبك الذى يقول " فلو تركت عقلى معى ماطلبتها**

... ولكن طلابيها لما فات من عقلى " ، فما أرى بصاحبك من هوى ، إنما يطلب عقله ، قبح الله صاحبك وقبح شعره ، ثم قالت لراوية نصيب : أليس صاحبك الذى يقول " أهيم بدعد ما حييت فإن أمت .. فوا حزنا من ذا يهيم بها بعدى " فما أرى همه إلا فيمن يعشقها بعده ، قبحه الله وقبح شعره – الأغانى) ، ترى لو حضر المسافر إلى الأبد هذه الجلسة بالبيتين اللذين أوردناهما ، فما يكون حكم السيدة سكينة عليه وعلى شعره ؟ .

ارتدت (ياوالدا) عن تناول تجربة الموت بذاتية أسرفت فى النرجسية، وبهذا الإفراط فقد التأمل روح الاستقلال والإبداع، لم تتأثر الذاتية بالتطورات المتلاحقة ، إن سياسيا أو اجتماعيا أو أدبيا، التى شهدها الربع قرن الأخير ، ولقد ظلت هذه الذاتية مهيمنة على مستويات التجريب الوجدانى ، لا عن قوة روحية عظمى ، كنتيجة للعلاقة الجدلية المفترضة بين الشاعر والواقع المتغير ، ولكن عن انعزال كامل عن هموم العصر فى قلقه وهزائمه وانتصاراته ، فى احتدامه الفكرى وصراعاته ، فى تحولاته الاجتماعية والسياسية ، وتغيراته الاخلاقية ، فى تشوفاته وتطلعاته الإنسانية ، فى تعقده الهائل وحساسيته المفرطة ، فلم تؤثر قضايا العصر الكبرى سواء بتجريداتها المطلقة أو سواء بتناهيها السلوكى والتجريبى واليومى على روح المنطلقات الفنية ، ولم ترق لمصاف العقيدة الوجدانية النشطة اجمالا أو تفصيلا ، ففقدت التجربة قضيتها الخاصة ، على مستوى الإدراك العقلى ، وعلى مستوى المدركات الشعورية ، وأصبح من المستحيل أن تنمى عوالمها من خلال نظرة لها شمول التنظير القابل للتحليل ، أو جاذبية النبوءة الوجدانية المستعصية على الروح التحليلى، وتظل نرجسية المسافر إلى الأبد عقبة أمام تنامى التجربة الشعرية على

ضفاف الحداثة. لما ترتب عليها من تحول مسار التجربة إلى روافد التهافت :

وفى بحار الموت أقلعت سفينة الرقيق
وغاص صاحبى فى عالم سحيق
وعندما ودعته ولفنى الطريق
ايقنت رغم كثرة الصحاب
اننى بلا صيق
أحس أننى وحيد
لاشيء غير حرقة الأسى
ولوثة الطريد
كأن طلعه رءوس مارد عنيد
يشدنى لقبضة حديد

(الأحد الأخير)

رغم ما يوعد به الاستهلال من طرح تأملى موضوعى ، ما أسرع التجربة إلى الانتكاس الذاتى السطحى ، وتنحسر التجربة داخل الحيز المعتاد لعاطفة افتقاد الأصدقاء ، والشعور بالوحدة ، والتأسى لفراقهم ولقد كان بإمكان المخيلة التحررمن الجمود بتطوير صورة بحار الموت ، حيث ترحل سفن العبيد ، بايحاءاتها الإنسانية المتعلقة بمشكلة الحرية فى صيغتها الوجودية ، والتمادى بتنمية الرؤية الوجدانية فى هذا الاتجاه الخصب ، وهو تطور جدير بنمو الفاعلية العاطفية لشاعر يعيش فى نهايات القرن العشرين إلا أن هذا لم يحدث بكل تأكيد ، وأسدل فتحى سعيد ستارا كثيفا على إمكانيات التأمل الوجدانى غير المحدودة ، ولم تتوفر فرصة التنامى الخلاق للاستهلال الواعد **(وفى بحار الموت أقلعت**

سفينة الرقيق) ، والحقيقة أن التحول نحو الافقار قد تم مبكرا ، من لحظة توظيف الفعل (غاص) بمدلوله كفعل إرادة وعمد ، فالتجانس الحقيقى مع مفاهيم جبرية الموت (سفن الرقيق) لا يتم إلا بفعل له ايحاءات الخضوع والإذعان لقوانين الطبيعة القاهرة، حتى يتهيأ نوع من الاتساق بين ارتباط جبرية الموت وفكرة الحرية الانسانية، للتأكيد على معاناة الإنسان المحكوم مصيريا بقوانين الحياة الجائرة.

وإذا مارست الذاتية أثرا مخربا فى حرف التجربة الشعرية عن مسار التأمل الموضوعى ، وانكمشت بها إلى أجواء الغنائية بطابعها الفردى ، مبتعدة عن روح العصر ، فلقد ترتب على الذاتية فى صورتها الفردية القاصرة من جهة أخرى ، تلون جزئيات التجربة بألوان تنبو عن روح القصيدة العربية التقليدية أيضا ، كما يتصورها المبرد **(أحسن المراثى ما خلط فيه بين مدح وتفجع على المرثى ، فإذا وقع ذلك بكلام صحيح ، ولهجة معربة ، ونظم غير متفاوت ، فهو الغاية من كلام المخلوقين)** .
وبهذه الذاتية - النرجسية يعرض المسافر إلى الأبد أغرب المراثى فى تاريخ العربية قاطبة فى رثائه للشاعر الجيار :

كان سليما لا يشكو علة
كان قويا كالثور
نديا كالفجر
رقيقا وانيقا رفافا مثل الزهر
...
مات صديقى الجيار
كان يخاف الموت ويخشى الوحدة فى البيت
يهفو للأصحاب وللانخاب وللخلان

كان الخلان .. وكان الأصحاب صعاليك

...

يضحك ان سخروا أو عبروا ... "

...

ويصدق ان ملأوا أذنيه بالكذبات

عنه وعن معجبة تلهج بقصيدته العصماء

عن جائزة أعلن عنها فى آخر نشرات الأنباء

أعطاها إياه كبار الأدباء

كان يصدق كل الأشياء

حتى لو كانت مما لا يقبله العقلاء

(مات صديقى الجيار)

ورحم الله الجيار، فما كان بالثور أو كالثور ، كان قويا حقا ، ونديا حقا، ورقيقا بالغ الرقة، وعذبا صافى العذوبة ، ولم تكن شاعريته أكذوبة، مما لا يقبله العقل أو لا يتقبله العقلاء ، فلقد كان نبيلا فى شعره نقيض ذلك المسافر إلى الأبد ، بالغ النبل ، نقيا شفافا طاهرا ، فهو القائل " **أنا وحدى فى زحام الناس إنسان وحسب ، ولهذا أنا حائر ... خلت أنى فى ضلوع الناس للآلام قلب .. ولهذا أنا حائر .. إننى أخجل أن أفرح يوما بالشروق .. وحياة الناس فى الأرض رماد للحريق .. أنا لا أقبل أن أرفع عينى للسما .. ويكوخ صامت ينفث إنسان دما .. ولماذا .. هل لأن القمح لا يكفى البطون الضارعه .. أم لأن البعض فى الدنيا ذئاب جائعة (محمد الجيار ديوان وعلى الأرض السلام).**

باستثناء (مات لم) التى ألمت بمفهوم العجز الإنسانى ، بنظرة غير متريثة ، **(كيف أقعى الموت فى العينين ، فاسترخى العليل .. كيف لم**

تقهره ٠٠ يامن ٠٠ كنت لاتعرف معنى المستحيل ، ٠٠٠ ، عاش كالطيف ٠٠ ومثل الطيف مات ٠٠ مات لم ينبس بحرف ٠٠ لم يحدث أى طيف ٠٠ عانق الوجه وضم المقلتين ٠٠ جالد اللحظة مكتوف اليدين ٠٠ لم يقل حتى وصية) ، تعرف المسافر إلى الأبد على الموت بمعنيين ، الموت كحالة فسيولوجية **(رأيته ممدد الجسد ٠٠ وزرقة العيون ٠٠ يلفها المنون ٠٠ كأنها تجمد الزبد) - (الأحد الأخير)** ، والموت بمعنى الافتراق النهائى بين المحبين **(لو أنه فراق عام ٠٠ لطاول الفؤاد وحشة الأيام ٠٠ وطامن الضجر ٠٠ لو أنه ٠٠ لو أنه ٠٠ لجالد الكمد ٠٠ لكنه الفراق للأبد) (مسافر إلى الأبد)** ٠

لم يتح المفهوم الأول للمسافر إلى الأبد فرصة التحاور ، ولم يطلق التأمل ليحلق وجدانيا متحسسا المفارقة الإنسانية الكامنة بين الحركة والسكون ، بين الوجود والعدم ، هذه المفارقة التى توقف عندها مليا صلاح عبدالصبور من قبل ، فى " الملك لك " ٠٠ **(وفى ليلة عاد من حقله ٠٠ وقد قطبت وجهه علته ٠٠ ومات ٠٠ وفى حفرة من حفار الطريق ٠٠ وهبناه للأرض باسم النبى ٠٠ وجاء رجال ٠٠ رجال غلاظ ٠٠ ودقوا الحديد على قبره ٠٠ حديد الطريق ٠٠ أواحدتى فكرة طوفت ٠٠ برأسى ٠٠ ذاك المساء السحيق ٠٠ أكان يدق صليب الحديد على رأسه٠٠ يوم كان قويا ٠٠ تضج الحياة بشريانه ٠٠ ويفوح العرق ٠٠ لو الأرض لم ترد رده إليها ٠٠ أكان الحديد عليه يدق؟ ٠٠ ومن موته انبثقت صحوتى ٠٠ وأدركت يا فتنتى أننا ٠٠ كبار على الأرض لاتحتها)** ٠ هكذا لم تبحث " الملك لك " فى تعرضها لفكرة الموت عن خلاص فردى ، كما لم تسرف فى الرومانسية ، وتقصى لواعج النفس ، واستدارت استدارة كاملة إلى الواقعية ، وهى إذ انتهت بالتأكيد على فاعلية الارادة الإنسانية ، والتوصل

إلى يقين شعورى بعظمة الحياة ومعقوليتها ، فإن هذه النتائج على أهميتها أقل من أهمية التحول الذى أنجزته ، بالنسبة لطبيعة النظر والفكر والتأمل ، حين انتقلت به من موقع الفردية إلى آفاق النظر والفكر والتأمل الجمعى ، وهى السمة الخلاقة التى تدين لها " الملك لك " بما توصلت إليه من نتائج ، فالتحول من صيغة المفرد إلى صيغة الجمع **(أدركت ....أننا كبار على الأرض)** ، لم يكن تفخيما لتاء المتكلم بصيغ الجمع (نا المتكلمين) ، وإنما انتقال من حيز الوجدان الفردى المحدود ، إلى مجال الوجدان الجمعى الأشمل والأعم ، يؤكد على هموم الذات كجزء من كل إنسانى متوحد ، ومن الطبيعى أن يترتب على هذا التحول تغير فى طبيعة المشكلات الوجدانية ، التى تتعرض لها التجربة .

وإذا كان صلاح عبدالصبور قد نجح فى التأكيد على إرادة الحياة ، بهذه النظرة الأعم والأشمل ، فى مواجهة جبرية الموت ، متقبلا الوجود بمعضلته الأساسية ، فإن عائشة التيمورية منذ ما يربو على قرن من الزمان ، قدمت تجربة وجدانية أخرى ، لم تنتظر التيمورية الرجال الغلاظ ليدقوا صلبان الحديد على قبر التى أودت بها العلة (ابنتها العروس) ، وراودتها ثقة ليست فى محلها فى قدرة العلم ، وكان من البديهى أن تنتهى بها هذه الثقة إلى الوقوع فريسة سهلة لليأس المفرط ، حين تتهاوى الآمال العريضة التى علقتها على قدرة العلم ، كذروة للمعرفة والإرادة الإنسانية فى مواجهة معضلة الموت ، أو إيجاد حل للمشكلة :

جاء الطبيب ضحى وبشر بالشفا	**إن الطبيب بطبــه مغــرور**
وصف التجرع وهو يزعم أنــه	**بالبرء من كل السقام بشيــر**

......

لما رأت يأس الطبيب وعجــزه	**قالت ودمع المقلــتين نذيــر**

أماه قد كـــل الطبيب وفاتنـــى ... مما أؤمل فى الحياة نصيـــر
لوجاء عـــراف اليمامـــة يبتغـــى ... برئى لرد الطرف وهو حسير

حبن تنتهى تجربة عائشة التيمورية بالكفر بالعلم العاجز عن ايجاد حل لمشكلة الحياة ، العصية على الحل ، فهى تصل فى نفس الوقت للكفر بالحياة ، تلك الحياة التى آمن بها صلاح عبدالصبور ، ودمغها التأمل العبثى بطابعه الفردى إلى أن تنشد التعزية ، مستغيثة من الضياع بالإيمان ، لائذة بالحل الدينى باقتناع مطمئن .

قلبى وجفنى واللسان وخافقـــى ... راض وباك شـــاكر وغفـــور
متعت بالرضوان فى خلد الرضا ... ما ازينت لك غـرفة وقصـــور
وسمعت قول الحق للقوم ادخلوا ... دار السلام فسعيكم مشكـور
هذا النعيم به الأحبة تلتقـــــى ... لاعيـــش إلا عيشـــه المبرور

لم يبحث فتحى سعيد المسافر إلى الأبد فى تعرضه لفكرة الموت عن خلاص ما ، كالذى تقبله صلاح عبدالصبور ، أو كالذى آمنت به عائشة التيمورية ، فلا هو آمن بالإنسان وأعلى من شأن الحياة ، ولا هو تعزى بالآخرة ، وما كان له فى الحقيقة أن يتوصل إلى حل ، وكيف ؟ ، وهو لم يكابد حتى يتمكن من طرح المشكلة على مستوى التجريب الوجدانى ، فالمسافر إلى الأبد حين تعامل مع الموت باعتباره سفرة طويلة ، قوض جميع الفرص الممكنة للتحرر من الشائع والمألوف ، واقتناص الفريد والرائع ، بأى من أدوات الاستكشاف . البصر أو الاستبصار ، وإلى هذا التصور يرجع افتقار المسافر إلى الأبد إلى الوجدانيات الإنسانية الأكثر عمقا وأصالة ، والأرفع نبلا وسموا ، فباقتصار تصوراته على هذا المفهوم السطحى ، عادلت التجربة بين واقعة الموت وبين واقعة الهجرة إلى أى بلد غريب ونائى ، مع التأكيد على حقيقة تعذر الاتصال أو الالتقاء ، وبسبب

هذا التهافت تبددتْ حساسية الشاعر بالزمن ، ولم يصل المسافر إلى الأبد حتى إلى مستوى التعبير عن الزمن بمصطلحات المسافة ، ولم يتدن إحساس الزمن إلى مجرد إحساس بالمكان ، مثلما يلاحظ عند شاعر آخر من شعراء العربية الأقدمين ، فمثل فتحى سعيد اعتبر أبو الحسن التهامى من قبل أيضا أن الموت سفرة من الأسفار **(فاقضوا مآربكم عجالا إنما ... أعماركم سفر من الأسفار)**، إلا إن سفرة التهامى امتدت بين عالمين ، وموضعين ، يتصلان عبر وسط مكانى مجازى لصيق بمفهوم الزمن المهيمن على قدر الإنسان وقدراته :

أشكو بعادك لى وأنت بموضـع   لولا الردى لسمعت فيه مزارى

والشرق نحو الغرب أقرب شقة   من بعد تلك الخمسة الأشـبـار

وسوف يجد أبوالحسن التهامى فى هذه الأشبار الخمسة كل صنوف التعاسة والشقاء الإنسانى المصيرى ، عبثية الوجود ، وزيف الحياة :

وإذا رجوت المستحـيل فإنمـا   تبنى الرجاء على شفير هـار

فالعيـش نوم والمنيـة يقظـة   والمـرء بينهمـا خيـال سـار

وكما فضلت التيمورية العالم النقيض (الآخرة) نتيجة لعجز العلم (الإرادة) وزيف الوجود ، فإن الحس الدينى القوى سوف يجذب التهامى أيضا ويغريه بتفضيل نعيم الآخرة ، وقبولها كحقيقة كبرى مؤكدة ، ليس لأن العالم الآخر ملتقى الأحبة كما ترى عائشة التيمورية ، ولكن لموازنة وجدانية أعمق ، توازن بين الخير المطلق (الآخرة) وبين الشر الأصيل المستحكم فى طبيعة الحياة (الدنيا) .

أبكيه ثم أقول معتذرا لـه   وفـقت حين تركت الأم دار

جاورت أعدائى وجاور ربـه   شتان بين جواره وجوارى

ضاعت سفرة فتحى سعيد فى المسافر إلى الأبد ، وضل الطريق عبر

المسافة الطويلة التى تفصل بين أصالة وعراقة الماضى الثقافى وبين إبداعات العصر الأدبية والفنية ، فلا هو بدأ من حيث انتهى القدماء ، موصولا بالموروث ، مستوعبا رؤاهم وفلسفتهم ، مضيفا إليها ، ولا هو انضوى إلى تجريب المعاصرين ومغامرتهم الإبداعية حاملا نفس هويتهم منتميا إلى عالمهم وعالمه بهمومه وقضاياه ، ولقد كان صادقا تماما مع نفسه - وخيرا ما فعل - حين اعتذر للسلطان النهم إلى المعرفة عن تعليمه فن الشعر .

معالم التجربة الاجتماعية
فى شعر محمد عفيفى مطر

الفكر المعاصر (بيروت) - فبراير ١٩٧٥.

(١)

إن محاولة تفسير وتحليل التجربة الشعرية - القصيدة - محاولة صعبة ، نظرا لأن عالم التجربة الشعرية أرحب وأغزر من محاولة احتوائه وتعقله ، فإذا كان من الممكن للتحليل أن يلمس مضمون التجربة الشعرية، فهذا المضمون يتخلله الشكل ويقدمه بصوره ورموزه وموسيقاه الداخلية والخارجية ، وايماءاته البيانية والبلاغية ، فالشعر شكل فى جوهره ، والشاعر يمارس وظيفته الاجتماعية من خلال استخدام فنه كشكل أولا ، يتداعى من خلاله المضمون والمعنى .

وإذا كان من الممكن رد عناصر التجربة الشعرية الى :

١- عامل الواقع الاجتماعى .

٢- والعوامل الخاصة بالشاعر كمجموعة من الخصائص النفسية والذاتية ، ومن المكونات الأدبية والجمالية والخلقية ، فالشكل الشعرى يبدو مباشرة أنه يلتصق بالشاعر كذات متفردة المعالم حيث لا حدود لحرية اختيارها للكلمة والرمز والعروض والصورة ، إلا أن الشاعر كذات تلازمه صفة الاجتماعية ولا تتخلى عنه ، إن مكوناته الشخصية صدى بعيد لمجريات الأمور الاجتماعية والتاريخية ، إنه كأى إنسان بناء تاريخى

واجتماعى . والمسعى الأساسى للوسائل الفنية بتراكمها المتناسق هو الوصول لكيف جديد ، لوحدة متكاملة ومفهومة ومستقلة ، تؤدى وظيفة محددة من خلال قدرتها على التأثير والإقناع الجمالى ، بإثارتها التداعيات النفسية للقارىء حول قضية ما .

والوسائل الفنية من جهة أخرى ترتبط جدليا بالواقع ، لقد أصبح من المألوف الرأى القائل إن الشعر الحر - كشكل فنى - هو استجابة للحركة الوطنية الفوارة ، ولمشاعر الثورية التى ألهبت الانسان العربى أعقاب الحرب العالمية الثانية ، كما أن المصنفات البيانية والأساليب البلاغية سايرت دائما التطورات الاجتماعية وتباينت استخداماتها بتباين المجتمعات والعصور ويتوقف نجاح الشاعر على المدى الذى يستطيعه أثناء بنائه للتجربة الشعرية فى استقطابه - ذاتيا - عناصر الواقع الاجتماعى ، وبالكيفية التى تتبنى بها عوامله الذاتية معالم الواقع الموضوعى ، الأمر الذى يتعلق باستخدامه للوسائل الفنية وتسخيرها لاحتواء المضمون وتمثله والتعبير عنه .

وتعد التجربة الشعرية لمحمد عفيفى مطر ، محاولة من محاولات عديدة يبذلها الشاعر الحديث للتعبير عن الواقع فى داخل اطار الوجدان الجماعى ، ولنتأمل هذه المقطوعة من قصيدة" عن الحسن بن الهيثم " :

هذه الأرض اللعينة
بعد أن علقت فى أبوابها القفل
وأحكمت الرتاج
فانتظرت الزمن الصارخ أن يصبح صمتا وسكينة
علنى أسمع صوتى المتفرد
علنى أنس وجوه البشر الفانين حولى

وأرى وجهى الحزين المتجعد
فى مرايا الرطب واليابس وجها واحدا
لايتكرر
غير أن الأرض حبلى بالشقوق
كل شق قبضة غاضبة أو حنجرة
فأرى حتى جذور الشجرة
أوجها تضحك منى

إن علاقة الحاكم بالمحكومين ، السلطة بالجماهير ، الاستبداد والدكتاتورية بالرفض ، المطالب بالديمقراطية ، كقضية وكمضمون، من الممكن اعتبارها أحد القضايا التى تمس جوانب السلبية التى تعلقت – فى ظروف معينة – بواقعنا الاجتماعى ، إن القصيدة تمنحنا تصورا همجيا كأنها تدور حول أحد المجتمعات البدائية شديدة التخلف ، إن المدينة ذات الأبواب المقفلة ترتد بنا إلى المدن الفاطمية أو المملوكية العتيقة ، والمظهر المتخلف للمدينة ينافى كل دعاوى التقدم والحضارة ، يدين الواقع دون أن يقع بين مخالب التقريرية ، ويبدو بحسه الذاتى المرتفع ، وبقيمه الاخلاقية المترفعة بتصوراته الفكرية وبتعاليمه، وبنظرته إلى البشر الفانين مختلفا ومتألها ، ومن ثم يقترب بنا سريعا من التصورات الفكرية عن نظرية النخبة ويتموضع طبقيا مموضعا السلطة كلها محددا أطرها السياسية وينجذب جاذبا معه مفهوم التخلف ليزرعنا بأرض واقعنا المعاصر ، ثم ها هى الأرض حبلى بالشقوق ، كل شق قبضة غاضبة أو حنجرة ، إن القبضات الغاضبة والحناجر كتعبير عن الرفض مرتبطة بقوة بالأرض ، وغير منفصلة عنها ، ومن جديد يتأكد عالم التخلف ، ولكن هذا الرفض مازال يعمل تحت سطح الواقع ، فلم يحن المخاض ، إن نيران الرفض

المشتعلة بالصدور مغلفة بالصمت ، والعنف الذى تكنه القبضات عنف ساكن ، وللجماهير رغم سكونها أسلوب فى التعبير عن الغليان ويبدو الحاكم فى " عن الحسن بن الهيثم " مثارا للتندر والتنكيت ، كأشهر حاكم خصته الجماهير بنكاتها والضحك عليه ومنه " **فأرى حتى جذور الشجرة ٠٠ أوجها تضحك منى** " وبهذه الخصائص التى تتميز بها جماهير الحسن بن الهيثم تتحدد معالم محلية هذا العالم بعناصره المصطرعة الأرض والسلطة والجماهير ٠

(٢)

رؤيا محمد عفيفى مطر فى " كتاب الأرض والدم " رؤيا محددة بالأطر المادية للعالم العام ، يتلمس وجدان الشاعر الواقع الاجتماعى ويلامسه ملامسة خارجية ، باستثناء القليل من تجارب الديوان والنادر من الأبيات٠

وعناصر التجارب الشعرية رغم تضافرها وتوالدها توالدا غريبا عناصر محدودة ، الهزيمة العسكرية والمناخ اللاديمقراطى والجو العبق بالبوليسية والتزييف ، والترجمة الوجدانية لهذا الواقع ترجمة مباشرة : الحاكم والزنزانة والدركى ومحافل الاذاعة ، حزن سطحى وكآبة ، محاولات فردية للهروب بالهجرة والسفر للخارج ، وتطلعات طبقية ، وبضائع مهربة ، ومساومات عملية ، وخوف يصل لحدود الهلع من الإرهاب والقمع ، وأحلام جنينية بالثورة ورفض صامت ساكن مخيب للآمال ، يقف الشاعر على حدود هذا العالم موقف المسجل للظواهر المريضة ، موقف الناقد لعوامل الضعف والاندحار ، والمظهر الغنى الذى يتخذه مدن بالية بأبواب موصدة وحرس أسود ، وأقفال شرسة وطقوس

موروثة وخيول غريبة تأتى من البحر لتقتحم الأرض وتدخل كل بيت بهمجية وعناد ، جرائم الاغتيال تجرى والصمت هو الشاهد الوحيد ، سيارات مجهولة أنيقة ترتكب اغتيالات بشعة ببساطة شديدة ، والرواتب الشهرية للموتى يلقيها الدرك الليلى من نوافذ بيوت أحكم حولها الصمت وفرض عليها السكون ، وفى الزنزانات الضيقة (متر فى مترين) يشرب مرق الأحذية المنقوعة ، وتمارس أعتى وسائل التعذيب السرى والإرهاب ، هذا العالم الكابوسى يقدمه محمد عفيفى مطر بعادية شديدة وببساطة أشد . وإذا أجريت إحصائية لمصطلحات كتاب الأرض والدم - باستثناء القليل كقصيدة إيقاع الغرق التى تعد بداية لمرحلة الأقنعة الكثيفة - وجدت فى مجملها مصطلحات عادية " الإحالة للتقاعد - الحرص - المساومة - قبضة ملح - علبة ثقاب - بلاد النفط - الجمارك المفتوحة - المراهم الجنسية - علاوة دورية - البيع والشراء - درهم الزيت - قطعة الصابون - زمان الحرب - الدرك الليلى - زوجين من الأزرار - شارة - الشجاعة - الإذاعة - قصائد الشعر". (هوامش على سفر الداخل)، وتستخدم هذه المصطلحات بذات الدلالة الجارية فى الحياة اليومية العامة، ومن هذه الكلمات العادية وضع مطر صوره الشعرية ، ومرة أخرى تطالعنا صور عادية يومية مألوفة ، لها ذات سمة المباشرة والدلالة الاجتماعية السائدة " مرق الأحذية المنقوعة - الأوجه المقلوبة - العالم متر فى مترين - لا تربطوا يدى ولاتقيدوا أقدامى - إننى المطلوب بالثأر - أضحية تنتظر السكين " (كتاب السجن والمواريث)

إن عالم محمد عفيفى مطر فى " كتاب الأرض والدم " بعناصره الفنية، ومضامينه ، هو العالم المعتاد .. فى صورته الخارجية غير المتبناة، لاتكاد التجربة الشعرية تتجاوزه ، إن العلاقات المادية للقصائد

علاقات مباشرة وسطحية تصل بالقصيدة أحيانا لحدود العامية والغنائية الدارجة

" يقال فى كل بحر

جزيرة أو سفينــــــة

والشط عرق ملىء

بالأغنيات الحزينــــة

ما بين عين تموت

وبين شمس " أثينـــة "

قلبى غريق تشهى

شمس الرؤى والسكينة "

(كتاب السجن والمواريث)

***

يصطدم الانسان بالواقع فى " كتاب الأرض والدم " كقضية ، ولا تتحول هذه العلاقة لتمس الشئون الإنسانية الداخلية ، ويظل جبروت الواقع وقسوته جدارا صلدا يحبط عزيمة الانسان ويعتصره ، إلا أن هذا الإحباط لا يتحول إلى مفردات خاصة تمس القيم والمشاعر والوجدان ٠

ليس لإنسان الأرض والدم قيمة ، إنه والأسرة ليس كفاء زوجين من الأزرار ، وترجع تفاهته لسلبيته واستسلامه ، إنه يرفض واقعه ولكن هذا الرفض لا تبتعثه الإرادة فى فعل نشط يواجه جبروت الواقع ، إنه ينسل من خضم العالم للاهتمام بالإشباعات الجنسية ، يملأ رأسه الفارغةالشبق الغبى والمراهم الجنسية ، وهو لا يخلو أحيانا من أحلام فردية بالسفر إلى بلاد النفط والجمارك المفتوحة ، إن مشاعر السخط كامنة وعقيمة ، لم تستطع أن تقيم تضامنا اجتماعيا بين الجماهير التى تبدو مشتتة وغارقة

٦

فى مطامعها وتطلعاتها ،وانقسامها على نفسها، وصراعها فيما بينها **"تعليمنا من أول الصبا حتى إحالة التقاعد شحذا لملكات الحرص والمساومة .. نفتن فى استغفال جارنا فى قبضة من الملح وعلبة من الثقاب "** ، لقد تعلمت أيضا من الكلاب كيف تتنازل عن حقها المشروع فى الكرامة وتوارى وجهها الأجرب **" كى نأخذ بالمجان دخينة أو كوب من الشراب "** ، لقد أصبح الانسان **" جرادة أو عنكبوتا أو نحلة أو دودة "** لقد تخلى عن إنسانيته عندما تخلى عن الاهتمام بالحياة ، وتحولت طاقاته لطاقات وضيعة عقيمة **" اضحك فى مقهى العالم ، منتظرا من يهزمنى أو أهزمه فى معركة النرد "** . إن العالم الانسانى عالم عفن ، فقد مقومات التقدم والحركة للأمام ، غارقا فى خنوعه وقيوده وصمته وتزييفه **" حين تداخلت الأصوات .. وتهاوى جسر الصرخة بين المتخم والجوعان .. نسيت حنجرة الإنسان .. سنبلة الكلمة "** .

***

لا ينفجر الرفض من داخل الكيان الانسانى ، فرؤيا عفيفى مطر - كما سلف - تقع على هامش الواقع الاجتماعى ، ولا تتناوله كعلاقة انسانية داخلية ، وتفقد التجربة خصوصيتها الشعرية حين لا تحتوى تراكمات الواقع المادى وعناصر الوجدان الشاعر فى كيف واحد - القصيدة ، ويظل الواقع صورة هامشية مزعجة ومقبضة ، وما تثيره من هلع ورهبة لايعدو جو الخوف والمناخ المشبع بالجبن والوساوس الذى عض بناب السلبية حياة الجماهير .

كانت لطمة النكسة أقوى من الاحتمال ، وأعتى من أن تسمح بتمثل إزعاجات الواقع ، لقد انهار البناء المزيف تحت معاول الاحتلال الصهيونى، وتقوض بناء الأمن النفسى ، وتحت إلحاح متطلبات اللحظة

وحسها ، وقف الشاعر على انقاض المجتمع لاهثا بحثا عن أسباب السقوط، ولم يكن من اليسير عليه أن يركن للهدوء ، وأخذ على عاتقه مهاما فورية تقصر عن ملاحقتها إمكانياته كشاعر ، فاستبدل بالتأمل الصراخ ، وبالفنية عرض الظواهر مباشرة - من الممكن رد جذور هوامش على دفتر النكسة لنزار قباني لهذه الأسباب - وعلى هذه الأسباب أيضا بنى عفيفي مطر عوالم " كتاب الأرض والدم "

إلا أن عفيفي مطر لا يكتفي بأن يقف على منصة المشاهدة ، كمشاهد أو كناقد إنه يتطلع للاضطلاع بمهام الثورى ، " **ليست المسألة أن ترقع الثوب ، المسألة أن نستبدل الجسد ، شهدنا ونشهد** " (مفتتح صغير) ، وإذا كان قد فشل في الاضطلاع بهذه المهام ، فإنما يرجع ذلك إلى أن الأسلحة التى استخدمها كشاعر قاصرة عن القيام بهذا الواجب ، فلا يصح التقاط الظاهرة وعرضها كتجربة شعرية مهما بلغت مزارتها بعين الناقد الرافض لبناء تجربة ثورية ، كان لابد من تمثل الواقع بعين أكثر وعيا ، تتغلغل خلف السطح الخارجي للعام والمباشر والمحدود، والتوصل إلى العلاقات الجدلية التى تربط بين كل هذه الظواهر فى كل واحد ، وكان لابد من التوصل للعلاقة الجدلية التى تربط بين هذا الكل وبين الانسان فى مجموعه ، وبين كل هـذا وبين الشاعر كذات خاصة ، وأن يتبين أخيرا العلاقة التى تربط الرمز والكلمة والعروض بالقصيدة كوحدة ، وإذا كان الشاعر لم يرتكز بعالمه على هذه الأسس ، فلقد أفلتت منه التجربة بحيويتها الدفاقة ، وبموقفه فوق منصة المشاهدة ناقدا ومعددا الظواهر المريضة ، فشل إذ تعرض للرفض كتجربة شعرية وأصبح يقوم بدور المحرض الصارخ ، وانعكس صوته الخارجي على تجربة خارجية عنه :

" **أصرخ فى المدينة الملعونة**

لعلها تخرج رأسها من معطف
الترقب المهزوم
لعلها تقوم
وتشرئب كى تأكلنى
حين يجيئها سيف مغامر بضربة فى الرقبة
يطيح بالرأس
أراك يا مدينتى أضحية تنتظر السكين "
(كتاب السجن والمواريث)

إن دور المحرض المستفز المستعدى ليس دور الشاعر الحديث ، إن إسقاط الصرخة على الواقع وإن كانت منطقية عقليا ، فإنها تفقد منطقها من وجهة النظر الفنية ، إن دعوة محمد عفيفى مطر " **أيها الشعب الذى يركض زحفا للوراء ٠٠ سدت الأرحام من دونك لا تملك أن ترجع ماء ٠٠ فى ظهور الشبق الأعظم فاغسل شفتيك ٠٠ فى مراسيم البكاء ٠٠** " هى دعوة خطابية بحتة من فوق منبر المشاهدة السابق المتعالى على واقع الفن وواقع التجربة الشعرية ٠ ولقد تنبه عفيفى مطر إلى هذه الخارجية ، فاتخذ موقف الرفض ١ – صورة احلام اليقظة " **كنت امشى فى الدهاليز وأبواب الجوارى ٠٠ جسدى يسترق السمع على صوت الدماء ٠٠ وهى تغلى فى الحقول الدموية** " (اشتهاء الملكة) ٢ – أو صورة الاحلام "**مشهد الحلم : كان يمشى فى الظهيرة كل باب أوقع القفل ، وطارت فى الفؤوس ٠٠ شارة البرق وفى حد المناجل ٠٠٠ كانت اللقمة تبكى وتقاتل** " (رفع القمع عن فراشة الدمع)

فى الوقت الذى تحولت فيه مشاعر الرفض لحلم ، لإيجاد ترابط فنى بين قطبى التجربة الشعرية ومسعاها فى التعبير عن الواقع والرفض ،

فقدت الثورية مغزاها وعوالمها وموضوعيتها ، وتحولت إلى موقف انتظار سلبى ونبوءة ، وأصبحت الثورة معجزة تتردد بين الاحتمال وعدم الاحتمال ، وتخلت عنها شروطها الموضوعية كضرورة وكحتمية ، لقد خرجت من حيز الآن للآتى الغريب المجهول ، مجرد رغبة لا تلتصق بالوعى تهاوت إلى شهوة غريزية :

" اسمع الشارع يبكى

فى انتظار الطيبين السحرة

وأنا أهرب من صوت لصوت ، من بكاء لبكاء

ود قلبى لو تحولت لماء

وعروقى اشتعلت فى كل قطرة

شهوة المعجزة المنتظرة "

***

تهاوى جسر الفعل الممتد بين الإرادة والواقع ، وانحصر ظل الذات منسحبا عن التاريخ ، وانقطع الاتصال الحميم بين الذات والأرض ، وتمزقت أحبال الحواس التى تربط بين الذات والعالم ، وتقهقر الأنا داخلا النفس فاقدا الفاعلية موصولا بطعنة العالم فى القلب الوحيد ، لقد فشل المحرض المستعدى ، ولم تصلح علاقة الحلم كبديل للفعل الايجابى غير المتوفرة شروطه ، وتقوقعت الذات الواعية داخل الجسد ، تتشربها مسام الجسد وخلاياه ..

" حفرنا الخنادق .. بأجسادنا واختبأنا بصمت الخلايا (رفع القمع عن فراشة الدمع) وأصبح الجسد مصدر الاحتكاك بالواقع، مصدر الوعى:

١ - " كانت النار التى احملها - وشما وشمسا بمساحات الجسد

معجم الأرض وتقويم الفصول

وأنا أركض فى دائرة الأفق وإيقاع النزيف

وردة الجرح سقاء ورغيف

جسدى غمد السيوف

وأنا أمشى وأمشى

أتخطى قشرة العالم والأفق يضيق

وأنا أمشى وأمشى

قدمى تصبح فى دائرة العالم

ملقى الارتكاز

جسدى يسترق السمع على صوت الدماء ٠٠٠

يقشعر الكف من مس الزغب

" اشتهاء الملكة " ،

لقد انتقلت الفاعلية من الذات – الوعى ، إلى الجسد مصدر الفاعلية "ملقى الارتكاز "

٢ – " طعمك الذائب نار فى لسانى ،

وارتعاشاتك تفجير رهيب فى الخلايا ٠٠

صوتك الضائع رمح حجرى فى كيانى ٠٠

وانعكاساتك فى العين شموس دموية "

(عن الحسن بن الهيثم) ٠

إن وعى الجسد للواقع هو ملامسة للأشياء فى شكلها الجامد ، ومن ثم يفتقد القدرة على الإدراك التاريخى للواقع والمجتمع ، إن ادراكاته طبيعية وانطباعية ، فإذا خرج عفيفى مطر من أجواء الحلم فإنه يتجه للتعرف على العالم فى صيغته الطبيعية ، وإذا كان من المفروض أن

يكتشف الثورة فى الانسان فإننا نتجه لاكتشاف الثورة فى الطبيعة ، وتنتقل الفاعلية من الانسان كإرادة وتاريخ لتتضمن الأشياء الفاعلية والقدرة :

أ - " كنت مسحورا بما فى جسد العالم من بذر الطلوع
وصهيل الصيف بالخضرة إذ تغلى وتيجان العناقيد
وأبكى
من نوافير اللقاح المختبىء فى حبيبات الحصى والريح
فى ديمومة الصخر وأصوات السقوط

(اشتهاء الملكة)

ب - " كانت الشمس موقدة فى الفراغ
تصب على الميتين أكاليل شوك مضيئة
وتهبط حتى تلامس لحم الوجوه وتقطف من زهرات الصراخ الخبيئة
لقاح الردى والولادة "

(الحصان والرأس)

اقترب عفيفى مطر بتجربته من حدود التصوف ، وتندت القصائد تطورا برؤى الصوفى ، وبدأت عوالمها تنكشف وتنغلق ، وتتشعب الرموز ، وتتكاثف فى بناء صرح القصيدة **" كانت حبات الطمى تحاور رشح الماء ·· عن حبة قمح مبتدئة شقت قشرتها وانتظرت فى ظلمات الأرض الدافئة ·· أن يطلع ساعة ينسج قمر الجوع ·· من لحم الموتى سنبلة حية "**

(رفع القمع عن فراشة الدمع)

ومهما كان تقييم هذا الاتجاه بالنظر إلى نتائجه الأيديولوجية ، فلقد استطاع عفيفى مطر إعادة ترتيب العالم داخل التجربة الشعرية بصورة فريدة ، ذات ملامح خاصة كرؤية فنية متميزة وعلى درجة عالية من

الخصوصية تسترعى الانتباه ببكارتها وحيويتها ، إن الكلمة والصورة العاديتين تبدأن بالاختفاء ، وتتبلور الرموز حول ركيزة الجسد ، الذى يصدر الثورة كشهوة غريزية " **شهوة المعجزة المنتظرة** " لا كفعل أو كإرادة ، إنها صرخة فى الجسد التابوت ، أو لقاح ولادة مختبىء فى زهرات الصراخ .

إن غموض مجموعة القصائد الجديدة - من إيقاع الغرق ١٩٧٠ إلى فرح بالنار (الطليعة ٧٤/٦) لا يعود إلى تكثيف الرمز وازدحامه وتعدده وعشوائيته فقط ، بل يرجع أيضا لما يمكن تسميته بالغربة النحوية ، تبدأ قصيدة " ايقاع الغرق بمطلع " **رأيتها حبلى .. فى وجهها من كلف الحمل علامة وساعة**" .. إن "ها" الواقعة فى محل المفعول به لفعل الرؤية ، تطل من استهلال القصيدة مبهمة وقائمة فى فراغ المعنى ، إن الضمير الذى كان يجب أن يعود لمعرفة يعود لمجهول غير مذكور وغير وارد ، ويعترض بغموضه انسياب مشاعر القارىء وراء الأثر الانطباعى للرمز باستدعائه التفكير ، هذه الملاحظة لاتقتصر على مطلع إيقاع الغرق ، إنها متكررة وعامة ، " **رأيتها فى صكوك الإرث** " ، " **رأيته ملء خلايا جسدى**"، " **هى امرأة ..**" (فرح بالنار) ، يضاف للغربة النحوية ميل ظاهر لاستخدام الكلمة غير المألوفة " **أنت نائمة حول حقويك يلتف عقد القرى والفراس الملون** "، " **كان الزمان زمان الكلاب التى اغتلمت بالكتابات** " (فرح بالنار) ، وإلى جانب هذا تأتى الصورة بالعلاقات المبهمة بين جزئياتها " **هذا قميص المسافات فى الضوء.. تلبسه خطوة الطين فى برعم الحطب المتقدم** " و " **اخرجت منديل الدم القانى .. من طعنة الطين الملون فى خطى الزهرة** ".

لايبدو أن سمة الغربة النحوية تقع خارج حدود التجربة ، بقدر ما تلتصق بعطاء الشاعر ، إنها سمة مقصودة ، وركن عضوى من أركان التجربة الشعرية :

٣ – تساقط لحم القواميس عن زمن الفعل
يرتعد الاسم فى زمهرير الخواء
وعقم الدلالة
ويستبدل النحو اركانه "

(فرح بالنار)

إن النحو – كقواعد – بتعرضه للعلاقة بين الكلمات، يحدد المعانى التى هى علاقات فى الواقع ، وغربة النحو من هذا المدخل المنطقى تعبير عن فوضى تعم واقع التجربة ، لقد انفصل الوعى " الدلالة " عن الأسماء "الأشياء – الواقع – وسقط بينهما " زمن الفعل " كإرادة إنسانية ، هذه المسافة المهجورة الخاوية تحتلها " الخيول المخيفة والوجوه المخيفة " ، إن الخوف طرف هام من أطراف علاقة الوعى بالواقع ، إن مشكلة الوعى هى أنه فى صيرورته يمتد للخارج بالضرورة ، وهى ضرورة مميتة فى مجتمع مخيف ، وتتوتر الذات بين قطبين : الارتداد للداخل أو الانفتاح على العالم – سلب أو إيجاب – إن الثورى يتمتع بالقيم التى لا تسمح له بالتردد فى الاختيار ، إنه مغموس فى الواقع ولا يتقهقر عنه ، كما أنه لا يعانى من مشاعر السقوط أو عدم الانتماء ، إنه يحتفظ بالعلاقة " الذات – الواقع" رغم كل المخاطر ولا تتحول معادلته إلى معادلتى " الانسان – الوجود " أو " الجسد – الطبيعة " .

إن المشكلة فى الكتابة أن الكلمة معنى ودلالة وموقف ، إنها تزرع الكاتب فى موقف من الحياة أراد أو لم يرد :

" أنا الخطى الذى تزرعه الكتابة فى الريح أو تطرحه فى العثر
مغتربا وساقطا فى نفسه ، وضاربا
جبهته فى الصخر
كى يفتح الحراس فى مملكة الأشياء
الحائط المقام دون وجهه والقبر
أحمل فى دمى الشعر
– مدائن الرعب – مفتاح الكنوز
وتطلعين هوة مليئة واقفة فى طرفى
وتسقطين فى كل خلية من جسدى
وأبدأ التخارج الأول بالسقوط فى الرموز "

(فرح بالنار)

إن تبرير استخدام الرموز يقدمه عفيفى مطر فى " بوابة طليطلة" **"لبست قناع التنكر على اسوح بليل المدينة "** لقد استدعى التنقيب فى ليل المدينة ارتداء قناع الرمز والسعى وراء غموض الكتابة ، ليكن الرمز إذن محاولة للتستر عن أعين الحراس **" أيها الحارس إيه يا ابن اللئيمة ٠٠ كدت أن اكشف عن وجهى القناع "** ، لنعتبر هذا تبريرا مقبولا ، إذا كان الغرض من الرمز معالجة الواقع باطمئنان ، ولا نسأل لمن نكتب ؟ ٠٠ فلماذا يرتبط الرمز بالسقوط؟٠

***

عشوائية عناصر التجربة الشعرية لعفيفى مطر كما تبين تعود لانفلات الوعى من قبضة الواقع ، نتيجة لتخاذل الوعى ومباشرة الجسد للعالم وتفرده بالشعر كشكل وكجوهر ، اندفعت عناصر التجربة الشعرية بلا انتقاء وتزاحمت بلا اختيار ومن ثم تعلق الاستفهام الحقيقى حول عناصر

التجربة .

١ - " **هل كانت الأرض تتخمر فيها** "

٢ - " **هل كان ما فى عروقى غمامة تفتقها الريح** "

٣ - " **هل الأرض رمانة جسدى جذرها الشبكى** "

٤ - " **هل الشمس كانت رصاصا يثقب افرعها جسدى** "

٥ - " **هل كانت انشوطة الصيد بينهما** "

٦ - " **هل أنت أنية الغضب المتفتت** "

٧ - " **هل أنت رمانة الأرض** "

٨ - " **هل أنت موعودة للهوى حطاما على ركبة الصرخات القديمة** "

٩ - " **هل أنت منذورة للتخلق أرغفة ووجوها وأحصنة** "

يزدحم بكل هذه الاستفهامات المقطع الأول فقط من " وشم النهر على خرائط الجسد " ، وينعكس أيضا هنا ازدحام التجربة بالرموز واكتظاظها بالصور وتناقضها وتقلص الصلات الحميمة التى تربط بين الصور فى نسق القصيدة ككل وكوحدة ، إن توالى الصور يجب أن يواكب تصاعد وجدان الشاعر واحتوائه للواقع ، ولكن هذه العلاقة مفقودة أو فقدت ، وكما يصرح عفيفى مطر " **العالم حولى غابة من شجر الصخر**" (وشم النهر).

***

إن اليقين الثورى الذى بمقتضاه يصبح العالم مفهوما طمسته التجربة، انهار الايمان وتبدى الشك ، ومس الشك الجوانب الجوهرية التى كان من اللازم السمو بها عن وهدة الظنون " **باسم من أكتب .. والليل أمامى .. كتب مصفوفة .. والشعب لا يقرأ** " . (وشم النهر ..)

وانطلقت ظواهر الواقع فى ليلها السحرى وطلاسم الرموز بدون

تفسير ، إنها كائنة باحتمالاتها المختلفة ، متضمنة قدرة خارقة على نفى الشاعر ، وتسطيح التجربة ، "**خيل هشام مطهمة وهو يعبر بين الجماهير هل هذه الرغوة البشرية من فقراء الرعية أم طغمة الحرس المرتشى تتخفى وتصطنع الفقهاء وتعقد من زحمة المهرجانات أقنعة** " (وشم النهر ٠٠) ، بدأ الواقع يستعصى على الفهم ، ويتأبى على التحليل ، ويتمنع على الالتزام ، ويكتشف مطر أنه " **فيضان الكلام المؤجل** " و" **جسر الصرخة الراحلة** " ، وبين النظر إلى الذات كماضى والتطلع لها كمستقبل تفقد الذات حدودها الموضوعية " **هذا أنا غضب الدفء ٠٠ دفء الغضب** " " **أتحول فى النهر دوامة من حجارة** " ، لم يعد المستقبل ملكا للعزيمة بعد أن انهارت ، وتلاشى الأمل فى اليأس " **سلام على النهر فى كتب الفيضان المؤجل** " ، ومن اليأس للغربة:- عالم مشوش غير مفهوم ، وذات قاصرة عن الصعود للمستقبل ، فاقدة فاعليتها ، عدمية فى مشاعرها :

"فلتنسجى كفنى يا بلادى
فوجهك مسخ لوجهى ، ونهرك مرثية
فى العماد
ليس هذا الدم المتخثر من نطفة الخلق
ليست بلادى بلادى "
(وشم النهر على خرائط الجسد)

***

مهما كانت نتائج تقييم التجربة الشعرية لمحمد عفيفى مطر ، فإنها تظل علامة على طريق الشعر الحديث ، علامة وسمتها النكسة وانتفاضة الكبت ، وطمستها أحذية الحراس ، لقد توقع عفيفى مطر أن يتم الزفاف الدامى للشمس ، وأن تعزف أحذية الجند لحن العرس فى صمت الزنزانة،

وحقا لقد وقعت الأحذية لحن الزفاف الحزين الذى لم يكن أبدا زفافا للشمس الحمراء:

" أعرف أن الشمس

كانت تثقب عينى فى الزنزانة

والصوت الصاعد من أحذية الحراس

كان غناء العرس " ٠

فن العزف على أوتار الغضب
تنويعات حول التجربة الشعرية لأمل دنقل

دراسات عربية - يوليو ١٩٨٠.

مهما بلغت نسب التصغير التى تصور خريطة الواقع الأدبى والثقافى، فإن أمل دنقل يظل من بين أهم هذه الأسماء، التى تحدد المعالم الرئيسية لتلك الخريطة ، والتى لايمكن بدونها استكمال التصور الصحيح لأدب وفن الستينيات .

ارتفع صوت أمل دنقل مع صرخات المخاض الحزينة المنذرة بالنكسة، متسما بما يتسم به فنانو الكوارث الاجتماعية الهائلة والأزمات الثورية من هموم وتشوفات ، ومنذ الوهلة الأولى بدا هذا الصوت ذا وقع متميز وفريد عن وقع الحركة الأدبية ، أفرزته هذه الحركة فى ارهاصها بميلاد تيار ثقافى جديد ، أخذ فى التكون كنتيجة ضرورية لما طرأ على البنية الاجتماعية من تغيرات . لقد استطاع أمل أن يتجاوز بأصالة آفاق الرؤية الشعرية لجيل الخمسينيات ، معيدا إلى الأذهان تلك النبرة الحادة ، والمزاج الساخط ومواقف الرفض التى ميزت الجيل الأسبق من الشعراء ثوريى الأربعينيات ، وعلى الأخص (اصرار) كمال عبدالحليم . فلقد سئم أمل القناعة الهادئة والرضاء المستكين ، وأعلن بدوره التحدى ممجدا قيمتى التمرد والرفض ، مستهينا بما قد يترتب على المخاطرة الفنية من نتائج ف (**المجد للشيطان معبود الرياح – من قال (لا) فى وجه من قالوا**

(نعم) ٠٠ من قال (لا) فلم يمت ٠٠ وظل روحا أبدية الألم) ١٩٦٢ ٠

لقد عبرت التجربة الشعرية منذ أواخر الخمسينيات عن نوع من عدم التلاؤم وفقدان الانسجام ، وإن كانت التناقضات الاجتماعية قد تحولت إلى أسى وجودى عند صلاح عبدالصبور فى إطار تأكيده على جانب واحد من المشكلة الاجتماعية ، فى حدود العلاقة بين المثقف والسلطة ، واقتصرت على التعرض للفارق الحضارى والاجتماعى بين المدينة والقرية فى شعر أحمد عبدالمعطى حجازى، وهما عن حق أصدق ممثل لوجدان الخمسينيات ، ومع هذا فمن المغالاة القول بأن ما أبدته التجربة الشعرية خلال تلك الفترة يعد التمهيد المناسب لتجربة أمل دنقل الشعرية ، التى جاهدت فى رفع صوت الثورة وفضح العلاقات الخطرة المتنامية خلف لافتات الستينيات البراقة ، إن كلا من صلاح عبدالصبور وعبدالمعطى حجازى وأمل دنقل أدرك حدة التباين الطبقى ، وإن اختلفت درجة حدة هذا التباين تبعا لدرجة التطور الاجتماعى ، ومن ثم اختلفت مواقف كل منهم ٠ ففى حين احتفظ عبدالصبور بوثوق شديد فى قدرة هؤلاء الذين **(لايملك الواحد منهم حشو فم)** على عبور بحر العجز الرهيب والعميق الذى يفصل بينه وبين أميرته فى (لحن - الناس فى بلادى) ، تلك الأميرة المدللة التى تغفو فى القلعة على فرش الحرير ، وتذود عن النفس السأمة بالمرايا واللآلىء والعطور ، وينتفض على حلم إذابة الفوارق ، فتختلط الأوضاع وتتبهم الحدود **(اشرقى يافتنتى ٠٠ مولاى اشواقى رمت بى)** مؤملا أن يولد فى العتمة مصباح فريد ، لايملك أحمد عبدالمعطى حجازى فى (قصة الأميرة والفتى الذى يكلم الماء - مدينة بلا قلب) أن يتمسك بهذا الحلم الساذج فى التقارب المستحيل٠ إن أميرة أحمد عبدالمعطى حجازى لاتقل فى ثرائها عن أميرة عبدالصبور ، يضم

دولابها ألف ثوب ، ولكنها لا تملك حنوها وطيبتها . إن ادعاءها واضح المخاتلة والكذب ، وما تروجه من أن قلبها (**على طفل بجانب الجدار .. لايملك الرغيف**) ليس إلا شعار كاذب تؤكد به على تسيدها ، حتى (**تلهث الأكف فلتحيا نصيرة الجياع**) . ويعى حجازى صعوبة التواصل بين هذه الأميرة وبين الشاعر ذى النصف ثوب ، وتنتهى علاقتهما غير الطبيعية بأن تمضى (**ولم تقل له الوداع ، لم تشأ**) ، إلا أنه أيضا يكتفى بمجاهدة الحنين ، مستسلما لعواطفه المشبوبة ، دون أن تطرأ له على بال فكرة مواجهة الصراع وقبول التحدى . ولقد زامن شاعر أمل دنقل ، الشاعر الذى لا يملك إلا قلما بين ضلوعه فى (حكاية المدينة الفضية - تعليق على ما حدث) ، زامن واقعا مختلفا ، فجميع اللافتات الجميلة كانت قد بدأت تتهاوى ، وبدت نذر التحولات المدمرة فى ثنايا النمو الاجتماعى غير المتوازن . إن أميرة المدينة الفضية تبدو وقد فقدت النعومة والعاطفية اللتين كانتا تضفيان على أميرة عبدالصبور سحرها وفتنتها كما أنها تخلت عن أسلوب المخاتلة والخداع الذى اتبعته أميرة حجازى فى تصيد فريستها ، فلم تحاول أن تروج حولها ادعاءات النبل أو شعارات العدالة ، وألوان البذخ المحيطة بها فاقت كل تصور ، فحتى خفها استوردته من وادى القمر ، أما قصرها فعندما (**كان سليمان وليا .. لم يكن يملك هذا القصر ذا المليون باب**) .لقد استبدلت أميرة أمل دنقل **رقم الألف برقم المليون** ، بينما ازداد الشاعر العاشق فقرا ، ولم يعد يملك حتى النصف ثوب الذى كان يعرى شاعر حجازى . لقد تفاقم التباين حدة وسفورا ، وما كان للعلاقة بين أميرة أمل وشاعرها لكل هذه الظروف أن تنتهى بالجفوة المأمونة ، والحزينة ، فنذر الخطر بدأت تتجمع فى صباح دام (**شفة ثلجية فى جبهتى تسرى ملحة ، قد أتى الصبح فقم ،**

شدنى السياف من أشهى حلم ، حاملا أمر الأميرة ٠٠ أنا يامسرور معشوق الأميرة ، ليلة واحدة تقضى بدم)

يتصدر صوت أمل دنقل ميلاد تيار ساخط لم تنطل عليه الشعارات ، كاشفا القناع عن وجه (التعفن) مدركا الخطب بعد أن (**مضى تموز بوجهه العربى)** ، فلم تعد الثورة بالصورة التى آلت إليها لترضيه أو لتشبع طموحه الإنسانى فى العدالة والحرية ٠ لقد ابتدأ أمل من حيث انتهى صلاح عبدالصبور بالتنكر لجيل الخمسينيات المهزوم المدحور ذاتيا، ذلك الذى انتهى فى (ليلى والمجنون) إلى السجن والخيانة والنكوص والجنون ٠ إن الحسين أو سبارتاكوس أو عنترة العبسى فى أعمال أمل دنقل تواجه وتقاوم وتقبل مغبة الصراع الخارجى ، فهمومها هموم انسانية واقعية ٠ لقد أبت أن تسقط فى هوى الصوفية ، ولم يغرها البحث عن إيمان ميتافيزيقى ، ولم تؤسس تصوراتها بمثالية تسعى لخلاص روحى على مستوى الرياضات الروحية الكبرى ٠ فالحسين بن على فى (الأرض والجرح الذى لا ينفتح) على خلاف الحسين بن منصور الحلاج ، يحمل راية الثورة من أجل الحرية والاستقلال السياسى والاقتصادى ، ليغسل عار هذه الأرض المتخلفة الملتفعة بعباءة البداوة ، والتى تطوى فى بساط النفط ، لتحملها السفائن الى قيصر هذا العصر باطش الحريات ، محلولة الزنار بعد أن انتهك عرضها زناة الترك، وصارت حاملا بالهزيمة فى عامها الألفى من ألفين من عشاقها ومغتصبيها على امتداد تاريخها المهين ٠ ومأساة الحسين تستكمل أبعادها الاجتماعية حين يتكفل (الأموى) بالتصدى ومناهضة الثورة ، فيسقط الحسين مضرجا بدمائه ، ومأساة الحسين هى مأساة الأرض كلها ، بأوضاع الواقع وصراعاته الطاحنة ، فمن (**يفترس الحمل الجائع غير الذئب الشبعان)** ٠

ويعيش عنترة العبسى فى (البكاء بين يدى زرقاء اليمامة) ذات المأساة التى عاشها واستشهدها الحسين . فعنترة كالحسين أحد أقطاب الصراع ، وهو مثله ينتمى إلى صفوف المظلومين الكادحين ملح الأرض ، ظل فى عبيد عبس يحرس القطعان ، ويجز صوفها ويرد النوق نائما فى حظائر النسيان ، محروما من المشاركة الديمقراطية ، طعامه الكسرة والماء وبعض الثمرات اليابسة ، ولكن ما أن تحل الكارثة حتى يدعى إلى الميدان ، ساعة يتخاذل الكماة والرماة والفرسان **(أنا الذى أقصيت عن مجالس الفتيان .. أدعى إلى الموت ولم أدع إلى المجالسة)** فمشكلة عنترة العبسى هى مشكلة النظام الاجتماعى والسياسى السائد فى الستينيات ، والتى يقترب منها أمل أكثر فى (الأشياء التى تحدث بالليل) حين يستشهد عنترة تحت اسم (صلاح حسين) فى كمشيش ، على ساحة الصراع الطبقى ، فالإنجازات الاقتصادية بآثارها الاجتماعية منذ يوليو ١٩٥٢ احتفظت واقعيا بالتناقضات الحادة خلف واجهة الشعارات المرفوعة ، بكل ما تبشر به من عدالة ورخاء وحرية .

إن الحسين كما يبدو فى (الأرض والجرح الذى لاينفتح) أو فى (يوميات أبى نواس) أو حين يتحدث بلسان العبسى فى (البكاء بين يدى زرقاء اليمامة) أو عندما يستشهد مرة ثانية تحت اسم صلاح حسين فى (الأشياء التى تحدث بالليل) لا يناقش إمكانية الثورة ، وإنما يفجرها ، ولا يفقد الثقة فى الإرادة الإنسانية ، فالإرادة الإنسانية دائمة التجدد ، والثورة كامنة فى التناقض الاجتماعى تنفجر دائما ، وبصفة مستمرة ، **(وكان وجهه النبيل مصحفا عليه يقسم الجياع ، وكانت الذراع فارعة كأن محراثا يشق الأرض ، كانت الذراع ضامرة كبذرة القمح .. ضامرة كالسنة الأولى فى فم الرضيع) .**

أمام المكونات الشخصية (لحسين) أمل تتهافت شخصية (حلاج) عبدالصبور ، بطابعها الوجودى فى مأزق الاختيار المثالى بين الكلمة والفعل ، بينما سيف القهر والبطش مسلطا على العنق · إن هموم الحلاج هموم ذاتية ، وحين يؤثر الكلمة ويرفض الفعل سبيلا إلى مقاومة الاستبداد يبدو الحلاج بطلا وهميا أو مضللا عن المشكلة الجوهرية ، مهما ادعى من بطولة وتضحية ، وتظل مأساته بتعلقها بحبل الصوفى وتوقه الميتافيزيقى وتشوفاته الروحية قاصرة عن التعبير الأشمل عن الهم الواقعى والشقاء الإنسانى · لقد أسرف الحلاج فى النظر إلى السريرة حينما انتوى مواجهة الحكام ، وهى مشكلة صلاح عبدالصبور نفسه فى ديوانيه " أقول لكم " و " أحلام الفارس القديم" · وكان سقوط الحلاج فى صراعه مع سلطة القهر سقوطا للصوفى الذى ضل الطريق ببوحه بالسر الأعلى الذى أسره الله إليه · إن تفتح الحلاج على العالم الخارجى ما أسرع ما يبهت ويتقوض ، فى لهاثه الفردى والمثالى ، وتتلاشى دراما الحلاج حينما تفقد الصراع والحركة وديناميه الأفعال · ولقد حاول صلاح عبدالصبور فى " ليلى والمجنون " أن يتعدى شطحات الحلاج الروحية ، واثبا فى الآن نفسه فوق منزلقات الوجودية ، إلا أن سعيد الشاعر المجنون يأتى على شاكلة الحلاج ، وإن كان وعيه بأهمية الثورة وضرورة العنف الثورى ، وإدراكه لعجزه الشخصى عن الرفض والتمرد ، هو الأمر الذى يجعل منه على خلاف الحلاج شاهدا على عصره ومعبرا عن محنة جيله ، ولكن هذه الشهادة – ودون تقليل من قيمتها – تأتى عام ١٩٧٠ ، أى بعد أن أدلى التاريخ بحكمه الدامغ الرهيب ·

فى حين يقف المجنون تماما كما سبقه الحلاج أمام معادلة الكلمة – الفعل ، لايعترف الحسين فى تجربة أمل دنقل بهذا المنطق المثالى ، فعلى

خريطة الصراع لا يبقى إلا أن نقبل الصراع (نقتل أو نقتل) (الموت فى الفراش) ، هذا هو الاختيار الصعب الذى واجه الحسين ، ومايزال يواجهه .

التباين بين المكونات الشخصية لكل من " حلاج " عبدالصبور و"حسين " أمل دنقل ، لا يعد تباينا فى محتوى الرؤية الشعرية لجيلين من الشعراء فحسب ، وإنما فى المدى الذى استطاع به كل جيل التعبير عن الوجدان والهم الجماعى . فبينما استطاعت " الناس فى بلادى " احتواء الجيشان الشعبى ، تخاذل " الفارس القديم " عن استقطاب الهموم الاجتماعية ، كما لم ينجح الحلاج حين واجه السلطات إلا فى تدعيم سلطان الخلافة . لقد سبق لصلاح عبدالصبور فى " شنق زهران " التعاطف مع زهران ضد جلاديه من المستعمرين ، موصولا بتعاطفه بالمد الوطنى والتحررى السائد ، ولكن ما أن ينتهى زهران من تحقيق تحرره ويشق لنفسه طريقا وعرا ناشدا العدالة الاجتماعيـــة ، حتى يتوقف عن مناصرته الفارس القديـــم ، وربما اكتفى بالتأسى لمصابه المؤلم ، وأغراه النزوع للتجريد الفلسفى لتأبينه ملونا تنهيدة الأحزان بألوان الميتافيزيقيا . ولقد وجد زهران - كما سيجد دائما - من يبارك جهاده ، ويقدس قطرات الدم التى نزفها على أرض كمشيش (الأشياء التى تحدث بالليل) ومن زهران إلى صلاح حسين يقع صوتا عبدالصبور وأمل دنقل على خريطة المتغيرات الاجتماعية ، بتناقضات أوائل الستينيات . فالإنجازات الكثيرة التى أدت إلى تغير البنية الاقتصادية والاجتماعية ظلت عرضة للانهيار ، غافلة أو متغافلة عما يتكون تحت السطح من تجمعات معادية وطفيلية ، تتحين فرص التسيد ، وتستعد للوثوب ، متعامية عن المتربصين بها فى الخارج . إن الصورة شديدة الإيجاز لواقع الستينيات ترسمها "الأشياء التى تحدث

بالليل " (**وكان مبنى الاتحاد صامتا منطفىء الأضواء ٠٠ تسرى إليه من عبير هيلتون القريب ٠٠ أغنية طروب**) ٠ لقد فرضت هذه الصورة اختيارها الاجتماعى ، حين فضل كثير من مثقفى البرجوازية الصغيرة التخلى عن ثوريتهم ،والانضواء تحت لواء الطبقة الجديدة الصاعدة ٠

وفى هذه الظروف بدأ تيار ثقافى رافض ينمو ويمتد باتساع دائرة الشقاق وبروز حدة التناقضات ٠ لقد رأى ممثلو هذا التيار من شعراء وأدباء وفنانين الكارثة الوشيكة الحدوث ، التى بدأت خطوتها الأولى فى الخامس من يونيه ١٩٦٧ وفى مارس من ذلك العام أدلى أمل دنقل بحديثه الخاص مع أبى موسى الأشعرى عارضا رؤيته القاتمة (**ويكون عام فيه تحترق السنابل والضروع ، تنمو حوافرنا مع اللعنات من ظمأ وجوع ٠٠ يتزاحف الأطفال فى لعق الثرى ٠٠ ينمو صديد الصمغ فى الأفواه فى هدب العيون فلا ترى ٠٠ تتساقط الأقراط من أذان عذراوات مصر ٠٠ ويموت ثدى الأم تنهض فى الكرى ٠٠ تطهو على نيرانها الطفل الرضيع**)٠

الذين يؤثرون اعتبار أمل دنقل شاعر لطم خدود ، وشق جيوب ، يرون فى رؤية مارس ١٩٦٧ نبوءة وجدانية من نبوءات الحدس المطلق ، بلغت حدا عظيما من الشفافية الروحية ، وهم بذلك يجردون التجربة الشعرية لأمل دنقل من أهم الأسس التى تنبنى عليها ، كما أنهم فى الحقيقة يرون الظاهرة التاريخية كظاهرة قدرية غير مترتبة على ما قبلها وغير موصولة بما بعدها ٠ إن العوامل التى بنى عليها أمل تصوراته عن كارثة ١٩٦٧ ، مازالت تعمل فى أرض الواقع ، لم تتوقف عن مواصلة التهديد بتخريب الواقع الكائن أو سوانح الأحلام ، ومن ثم فإن الوعى الوجدانى المتيقظ لا يلبث أن يطالعنا فى (خاتمة) العهد الآتى ١٩٧٥ بكابوس " انفتاحى "

منذر جديد .

(آه من يوقف فى رأسى الطواحين

ومن ينزع من قلبى السكاكين

ومن يقتل أطفالى المساكين

لئلا يكبروا فى الشقق المفروشة الحمراء

خدامين

مأبونين

قوادين

من يقتل أطفالى المساكين

لكيلا يصبحوا – فى الغد – شحاذين

يستجدون أصحاب الدكاكين

وابواب المرابين

يبيعون لسيارات أصحاب الملايين الرياحين

وفى المترو يبيعون الدبابيس و " يس "

وينسلون فى الليل يبيعون الجعارين

لأفواج الغزاة السائحين)

النظر لأمل دنقل كشاعر **(كان صادقا وقوى التعبير عن النكسة .. وكان الوجدان العربى مفاجئا وجريحا .. ولكن هل سيظل لقصيدته نفس التأثير الذى كان لها غداة النكسة .. لا أظن)** لهو نظر يخطىء أكثر من مرة فى تقويمه النقدى للتجربة الشعرية . فلقد غاب عن هذه الأراء أن الحياة الإنسانية – موضوع التجربة الشعرية – لأمل دنقل لن تصل إلى أوج تقدمها ورقيها عقب إزالة أثار العدوان ، وأن مشوار الحضارة الإنسانية مازال فى مرحلته الأولى متعثرا موغلا فى غموض المستقبل،

وتناقضات الحاضر ، وأن القلب البشرى لن يتخلص من وطأة المعاناة ، ولن يكف عن مواجهة عقبات الواقع وظروفه ، ومشقة بناء عالم إنسانى ، لمجرد أن مشكلة بغيضة كالنكسة قد جوبهت يوما بالعرق والدم ٠ قد يكون لجرح الهزيمة أثر على مضمون التجربة الوجدانية لزرقاء اليمامة وتعليق على ما حدث ، ولكن الادعاء بأن ذلك كان استغلالا مسفا للوجدان العربى المفاجأ والجريح لهو تجريح سطحى وشخصى فى أبسط تصور ٠ فتناقضات الواقع التى استفزت زرقاء اليمامة وتعليق على ما حدث ، والتى أدت فيما أدت إليه من شرور وأضرار إلى هزيمة يونية، هى ذات التناقضات التى تزداد حدة وبروزا فى كافة المجالات سياسية واجتماعية، والتى مازالت تثير النذير فأتى من مشرق الإبداع حاملا عهده الآتى ٠ إن العوامل التى ساهمت فى تشكيل ثقافة الستينيات تستشرى ، بل وإن قاعدة الرفض تتسع ، فالأشياء التى تحدث فى الليل توالى الحدوث حول الكعكة الحجرية ، وكل ما كان نبيلا تدهمه سنابك المماليك ، وتساوى الناس فى الذل (**ينكسرون كأسنان المشط فى لحية شيخ النفط**) ذلك المهيب والعميل القديم المتبجح الذى يهدى الأرض إلى القيصر الجديد (**هدية للنار فى أرض الخطاة**)٠

***

مفهوم الشعر وشروط الجميل

المعرفة الوحيدة التى يتقبلها أمل دنقل ، هى المعرفة التى يهيئها الوعى بالعالم الخارجى ، لقد زهد أمل فى أى معرفة غير واقعية للعالم ، فعيون زرقاء اليمامة لاترى أبعد من حدود الواقع ، وشعاع البصر يمتد إلى العالم الخارجى ، ولا يرتد إلى الداخل لاجترار الأوهام الذاتية ، بل إنه لا

يعين حدود التجربة الشعرية ومحتوى الرؤية الوجدانية فقط وإنما يحدد طبيعة هذه التجربة وجمالياتها . إن وعى العالم الخارجى هو الخطوة الأولى لخلق الشعر ، وبتعبير ابن عبد ربه " أصدق القول ما صدقه الفعل، قالت بنو تميم لسلامة بن جندل مجدنا بشعرك ، قال افعلوا حتى أقول " ، الحياة فى ثرائها العريض هى الرافد الدائم الفيضان الذى يروى التجربة الشعرية ، ويخصبها شكلا ومضمونا ، ويجدد دائما من شبابها وتوثبها . فالحياة بالنسبة لشاعر كأمل دنقل كما هى غاية للسعى الإنسانى هى غاية الفنان ، هى منبع التجربة الشعرية والمصب الذى تنتهى إليه . والشعر بواقع هذا المفهوم هو أحد المعابر الإنسانية بين الواقع المرفوض والواقع المتمنى ، ومهمة الشاعر هنا تتعدى تصوير الإنسانى إلى تحقيق الإنسانى ، أن يجعل الحياة أكثر تجاوبا وتوافقا مع المتطلبات الانسانية فأى إغناء إنسانى ليس له من قيمة إلا بأن يتم فى الحياة نفسها ، وتغيير الواقع ، بتعقل هذه الحياة ، وبوعى هذا الواقع . أما أن يقف الشعر بعيدا عن دائرة الوعى الانسانى وقضايا الواقع الملحة ، فهذا ما يرفضه أمل . فمثل هذا الفن فى النهاية فن تعزية ، يقيم صرحه على مجموعة من المعتقدات المغلوطة ، إنه لا يمنح السجين القوة على تحطيم فولاذ الزنزانة، مكتفيا بمنحه - كما يتخيل - قوة روحية ولحظات من الوعى المكثف والتجلى الروحى ، تصور له وهم الحرية ظفرا بالحرية المنشودة ، دون مساس بالقيود والأغلال الفعلية التى تشل حركته .

الشعر اذن بمفهوم أمل يهدف للتثوير لا للتخدير ، وينحاز للمحكومين لا للحاكمين ، للشعب وليس للسلطة ، وينعى أمل تخاذل الشعراء الذين يسقون القلوب عصارة الخدر المنمق ، هؤلاء الشعراء " **الطواويس التى نزعت تقاويم الحوائط ، أوقفت ساعاتها وتجشأت بموائد السفراء ، تنتظر**

النياشين التي يسخو بها السلطان) ٠.

وأمل بواقع هذه المفاهيم هو شاعر موقف وليس شاعر رؤى، ثورى وليس نبيا ، أو صوفيا ، أو ما شابه ذلك من النعوت الجذابة الوضيعة المعنى والدلالة والتي يحلو للشعراء كثيرا إطلاقها على أنفسهم ٠ إن تجربة أمل دنقل هي الشرارة المتولدة عن احتكاك الوعي بحركة الواقع وتناقضاته ، إنها تجربة عقلية في محتواها وديناميكيتها ٠ ففي مقابل أمل - كشاعر رؤية - يقف شاعر الرؤيا متأففا من قيود التعقل ، ساخرا من العوالم التي تنبني عليها ، منصرفا للتعرف على عالم يختلف بالضرورة ، بما يحلو له بتسميته بالبصيرة أو بالتبصرات الشعورية ، أو الحدس ، أو الإلهام ، أو اللاوعي ، أو الوحي ، أو ما شابه ذلك من تعبيرات ، محاولا إقناع القارىء بما وطن نفسه على الاقتناع به من أن العالم يدخل إليه ، يغمره ، يدهمه فيما يشبه الصحوة الكونية المفاجئة ، ويكشف له عن أسراره في القصيدة ، حيث تنبلج الرؤيا وتسفر عن الحقيقة الكبرى ، ويشف الادراك السامي ٠ إن التجربة الشعرية بواقع هذه المفاهيم ، وكفيض نوراني لا معقول ، هي تكشف للمطلق أو تكشف على المطلق اللامتناهي ، وسبر الأسرار الكونية العليا ، وبالتالي فإن المشاكل والقضايا التي يتعرض لها الشاعر ليست مشاكل الانسان العادي الذي يختلف عنه في درجة الوعي ونوعية الهموم ، إنها مشاكل أرقى من أن يلم بها مستوى وعيه المحدود البسيط ، وتتعلق هذه بالشرط الأساسي والجوهري للوجود الانساني ، الوجود كنفي للواقع ، والذي تتعلق صفته الأزلية بالانسان منذ مولده ، وقبل أن يكتسب هويته الاجتماعية ٠ إنها المشاكل الكامنة في الضمير الانساني عبر مراحل تطوره الحضاري ، المتحللة من الارتباط بالوضع التاريخي ، ومستوى

التطور ، وقيود البيئة ، وبآرستقراطية يتأفف شاعر الرؤى من أصحاب الوعى القاصر الذين يجعلون من جهد الفن المطلق جهدا تابعا للحياة المادية المحدودة ، ومشاكلها الأرضية الكريهة التى تتنافى وطبيعة الفن الرفيع ، فمن السخف إخضاع المطلق للمحدود ، وبمثالية تنحرف القضايا، فالفن بهذا المنطلق يعد " مخلص الحياة الرفيع الذى لا يقودنا إلى ما وراء هذه الحياة وإنما يرفعنا إلى ما فوقها ، ويرينا اياها لعبة لا أكثر " . (كولن ولسون - الشعر والصوفية) . والسعادة التى يوفرها هذا الفن هى الرغبة فى لاشىء ، فالانسان الذى يكف عن كونه بشرا -- أى مخلوقا يسعى وراء أهدافه ورغباته " ينقلب مرآة ضخمة تنعكس عليها الحقيقة " . فأى حقيقة هذه التى تتطلب الانعزال عن الحياة ، والانفصال عنها بنفى العقل ؟ إنها حقيقة لا تتصل بالحياة الانسانية المعاشة ، ولا تتكشف فى الفن وللفن إلا فى حالة من غيبوبة العقل ، وهى لا تتحقق اذا لم نستعمل المواد المخدرة إلا بالتسليم بالعبثية ، " ففى اللحظة التى أقبل فيها قدر الانسان المأساوى - قدرى - فإن بمقدور السجان (الوعى) أن يأخذ أجازة " .

إن الحياة سخيفة سخفا مطلقا ، وليس بمقدور قوة غير قوة الفن أن تحول سخافة الحياة إلى جمال ، فالقيمة الجمالية هى قيمة فنية ، لايمكن أن تتبلور فى الواقع ، وثراء الفن هو قشة الإنقاذ للوجود الانسانى ، الغريق ببحر العدم ، وهكذا يتحول مدعى النبوة إلى عميل للاستبداد .

لا يسلم أمل - كشاعر موقف - بسخف الحياة ، فالحياة من وجهة نظره هى معطى جميل وما يطرأ عليها من قبح أو شرور ، إنما يرجع إلى ظروف طارئة من صنع البشر أنفسهم ، ظروف تتعلق بالنظم الاجتماعية التى يتبنونها وإلى العلاقات غير المتكافئة التى تسود بينهم ،

" قلت فليكن الحب فى الأرض ٠٠ لكنه لم يكن
قلت فليذب النهر فى البحر ، والبحر فى السحب
والسحب فى الجدب ، والجدب فى الخصب ينبت
خبزا ليسند قلب الجياع ، وعشبا لماشية
الأرض ، وظلا لمن يتغرب فى صحراء الشجن
ورأيت ابن آدم ينصب أسواره حول مزرعة
الله ، يبتاع من حوله حرسا ، ويبيع لاخوانه
الخبز والماء ، يحتلب البقرات العجاف لتعطى اللبن
قلت فليكن الحب فى الأرض لكنه لم يكن
أصبح الحب ملكا لمن يملكون الثمن "

إن التسليم بجمال الحياة يجعل الجميل مشروطا بالكفاح الانسانى ، متعلقا بالإرادة الإنسانية وغير مستقل عنها ، وحدثا من أحداث المستقبل ، وانسيال كينونة الجميل فى المستقبل تنزعه من الجمود إلى الحركة ، من المكان إلى التاريخ ٠ فالحياة قابلة للتغير ٠ لقد تجرد أمل من كل عاطفة متخاذلة ، وتجاوزت تجربته الشعرية عوالم الحزن والألم ، معتزة بصلابة الكبرياء بإمكانية التغيير ، وتقبلت ذاتها بلا حدود ، رافضة الحياة كما هى كائنة ٠ إن رد الفعل لمشهد الحياة الكئيب لا يثير لدى أمل دنقل غثيان "رو كانتانيا" أو سأما وجوديا ٠ إن بشاعة الحياة الوقتية لأمر مضحك ، حين يصر البشر أن تكون الحياة على غير طبيعتها الخيرة ٠ وسخرية أمل الكامنة هى إيمان لا يتزعزع بحتمية التطور ٠

تمتد جذور المنطلق الشعرى لأمل من خلال الاحساس بالجميل فى أرض الواقع ، إنه لا يصبو إلى أن يجعل من الشعر وثنا جميلا ، ولكن أن

يجعل من الحياة زمنا جميلا . وتعلن التجربة الشعرية رفضها لكل ما يشوه جمال الحياة . ولقد اكتشف أمل حاجته للوعى وللمعرفة التى تجعل من النضال أمرا ممكنا وكائنا . إن الاحساس بالجمال والإدراك العقلى عاملان يحددان بتزامنهما شكل وموضوع التجربة الفنية . فاللحظة الشعرية ، باغتنائها بالانسانى ، تغتنى بجماليات الفن ، اغتناء ينعكس - بأبسط تحليل نقدى - على ثراء الصورة الشعرية : تعدد مفرداتها ،ووفرة مشاهدها ، وتتابع ألوانها ونوعياتها .. الخ ، كما يمكن أن يستدل من إحصاء مفردات قصيدة واحدة ككلمات سبارتاكوس الأخيرة :

- الشيطان ، سبارتاكوس ، الاسكندر الأكبر ، القيصر ، سيزيف ، الله ، هانيبال روما ، قرطاجة .
- الرياح ، الظلال ، الهجير ، الصقيع ، الشمس ، الصباح ، المساء ، الدجى ، الربيع ، الصيف ، اللحظة ، العام ، الصخرة ، البحر ، الصحراء، الأرض ، العالم ، الوجود ، الشجر، الجذوع ، الثمر ، الرمال ، النار .
- الدم ، الجبهة ، العيون ، الرأس ، الاعناق ، الذراع ، اليد ، الجمجمة ، الدموع .
- العنكبوت ، الانسان ، الطفل ، النسوة ، الرجال ، الرقيق ، الثائر ، الجنود ،
- المجد ، العدم ، الروح ، الألم ، الموت ، الغناء ، الردى ، العطش ، الظمأ ، الانحناء ، الركوع ، الوداع ، الخطيئة ، الأحزان ، الغفران ، الجوع .
- المشانق ، الميدان ، البلاد ، الشارع ، الحبل ، الكأس ، شواهد القبور ، أقواس النصر .. الخ .. الخ .

وبلا ريب فانه من الصعب التمكن من استحضار الحياة بتلك الصورة البديعة ، إن وهنت العلاقة الوجدانية التى توثق الشاعر بظواهر الحياة وأشيائها، وتكتسب التجربة الشعرية من هذا الفيض المتزامن الدفء الواقعى . إن العلاقة بين أمل دنقل والأشياء من العلاقات العاطفية الحميمة ، (**لكننى أوصيك أن تشأ شنق الجميع .. أن ترحم الشجر .. لاتقطع الجذوع كى تنصبها مشانق ، لا تقطع الجذوع ، فربما يأتى الربيع والعام عام جوع .. فلن تشم من الفروع نكهة الثمر**). فبتآلف فعلى الوصاية والرحمة يتضح حب عميق للموجودات . وإذا قيل بأن السخرية تطفو من بين خلايا المقطع الشعرى فى مواجهة قيصر البطش ، غاصب الحريات ، فإن السخرية كائنة فعلا ، ومستوحاة بوضوح ، دون أن يقلل ذلك من قيمة الاتصال الوثيق بين أمل والأشياء ، وإن كان هذا الاتصال أقل درجة من ارتفاع نغمة الأسى " **لاتحلموا بعالم سعيد** " فأمل يتعلق عن وعى بالانسان ، وما اهتمامه الشديد بالحياة إلا جزء من اهتمامه به كوجود وكمجتمع . فليس للأشياء فى تجربة أمل قيمة مستقلة فى وجودها عن وجود الكائن البشرى والهم الانسانى .

(– شقيقتى رجاء ماتت وهى دون الثالثة
ماتت ومايزال فى دولاب أمى السرى
صندلها الفضى
صدارها المشغول ، قرطها ، غطاء رأسها الصوفى
أرنبها القطنى
وعندما ادخل بهو بيتنا الصامت
فلا أراها تمسك الحائط – علها تقف
أنسى بأنها ماتت

أقول ربما نامت
أدور فى الغرف)

***

معالم التجربة الفنية :

لا تميل التجربة الفنية للتغرب فى متاهات ما وراء الواقع ، فهذا التغرب من المحاذير التى تتجنبها وتأباها . إنها تريد أن تحدث تأثيرا لايزول ، تأثيرا جماليا حقا ، ولكن من واقع نظرتها الخاصة لوظيفة الفن. والشعر كتعبير بالصورة هو لغة خيال ، ولكنه هنا ممنوع من تعدى المجال المتاح للحواس الخمس . فإلى أى مدى ينجح الخيال بمثل هذه القيود فى تغذية التجربة الجمالية ؟ وإذا كان أمل قد تجاهل كثيرا من الادعاءات التى تدين الواقعية فى الفن بالمحدودية ، فهل استطاع أن يختط طريقا خلاقا دون أن يكبو بالقصيدة فى مهاوى الإخفاق ؟

يقدم كل من أمل دنقل وحسن فتح الباب مدينة السويس بوجه شديد التباين ، أما سويس أمل فيصورها كما عرفها :

" ... هذه المدينة الدخانية
مقهى ، فمقهى ، شارعا فشارعا
رأيت فيها اليشمك الأسود والبراقعا
وزرت أوكار البغاء واللصوصية
على مقاعد المحطة الحديدية
نمت على حقائبى فى الليلة الأولى
حين وجدت الفندق الليلى مأهولا "

ويستمر أمل فى تعرفه الواقعى على مدينته : فالسفن الضخمة تسير فى القنال بجوار الأوز ، وعمال السماد يهبطون من قطار المحجر العتيق يعتصبون بالمناديل الترابية ، ويدندنون بالمواويل ، وفى دوامة التناقضات تتوالى ألوان المعايشة **" جرحت فى مشاحناتها ، صاحبت موسيقارها العجوز فى تواشيح الغناء ، رهنت فيها خاتمى لقاء وجبة العشاء، وابتعت من هيلانة السجائر المهربة، واشتهيت أن أموت عند قوس البحر والسماء".**

أما " سويس " فتح الباب ، فهى سويس متغربة تحلق بين أجواز السماء :

" كأن قناة السويس عليها من الصفو روح الإله .
وأصداء شدو بعيد وذكرى وداع
كأن لم تكن أمس فيها الدماء
رياحا تفجر أعتى القلاع
فكيف طلعت كفيم شفيف على زرقة الماء
كان اللقاء احتضان شعاعين باتا
وحيدين بعد رحيل الشراع
وعودة سر العطاء إلى ترعة حفرتها الأظافر
روت صداها الضلوع
وجاءت من التيه أفعى لتنفث ريح الصديد
على شاطئيها .. وتسقى أحياءها الراقصات
على الموت صمت الصحارى
ولكن معزوفة الحب والموت حانت

ليعتدل العالم المستخف بصوت النبيين

والمستهام برجع خطى الأقوياء "

(ديوان حبنا أقوى من الموت ١٩٧٥)

لقد استطاع فتح الباب أن يأتى فى هذا المقطع بكثير من التعابير العزيزة من أمثال روح الإله ، واحتضان شعاعين ، سر العطاء ، ريح الصديد ، صوت النبيين فى مقابل صور أمل عن الدخان والمصانع وأوكار البغاء والنوم على الحقائب .. ولكن عبثا ما حاول، فمن البداية يحطم الاستهلال (كأن) قوة الإيهام الفنى لسويس فتح الباب ، بينما يتمكن استهلال (عرفت) لسويس أمل فى تهيئة الوجدان لاستقبال الصورة الفنية مدعما الإقناع الشعورى ، لتتلاحق جزئيات اللوحة الشعرية كحقائق مؤكدة غير مفتعلة ، تساند بحذق وتستكمل الايحاء النفسى للتجربة الفنية مقدرة بتعقل النمو الانفعالى للمتلقى ، إلى أن تصل به للتأثير المستهدف. ويتمكن أمل بإعادة تشكيله للواقع من ابتكار الصورة الفنية المستحدثة على غير ما هو متوقع . أما سويس فتح الباب فتظل خابية الألوان تجتر أمثال تلك التعابير والصور الشائعة التى قتل حيويتها استخدام آلاف الشعراء لها من قبل ، فالشاعرالذى يلفظ الواقع لا يلبث أن يقع مباشرة فريسة للأساليب المكرورة ، فالخيال لايبتدع من فراغ ، كما أن الخيال الذى يتعدى الواقع يتجاوز الانسانى ، ويبتعد عن دائرة التأثير والابداع. وشطحات الخيال بعيدا عن الأرض من العوامل الأساسية فى وهن العلائق بين ظواهر التجربة ، بل ويصبح من العسير التوصل لاكتشاف هذه العلائق أصلا ، ونظمها فى وحدة عضوية متسقة ، دون استخدام أدوات التشبيه كما رأينا فى (كأن) فأفعى فتح الباب تجىء من التيه لتنفث ريح الصديد على شاطىء قناة السويس . فتكتفى بأن تسقى

أحياءها الراقصات . ولقد كانت هذه العودة التى يصورها الفعل الجاف (جاءت) بعد عودة سر العطاء إلى الترعة التى حفرتها الأظافر وروت صداها الضلوع .

إن كلا من العودتين المتناقضتين تربطهما واو العطف بزمن واحد ، وتزامن عسير الحدوث إلا إذا أضفنا إلى الصورة ترتيبا تاريخيا مديد الطول ، لايمكن أن نستلهمه أو أن نتنبأ به . فإذا تصورنا تزامنا متعذرا كهذا اصطدمنا بالموت وعليه صمت الصحارى أو بصمت الموت الذى هو بشدة صمت الصحارى . وبغض النظر عن تناسب قوة كل من المشبه والمشبه به ، فلسوف يلهينا الاستدراك سريعا حين يخبرنا أن معزوفة الحب والموت معا قد حانت ليعتدل العالم المستخف بصوت النبيين ، وليس بمقدور هذا الشتات الخيالى أن يتحد بسهولة ، ولا لهذه الجزئيات غير المتزامنة وغير المتناسقة وغير المتسقة والمتناقضة مع أبسط المقولات العقلية أن تتجمع فى إطار لوحة فنية متماسكة أوهى تماسك ، وتظل هذه الجزئيات بعشوائيتها مجرد استنامة لسحر أصوات كلمات متضاربة فى معانيها وفى سياقها ، وهى استنامة تجرد الشعر من كل طاقة وجدانية مؤثرة على عكس سويس أمل التى تتكامل ببساطة اتساق الزمن الانسانى للمشاهدة والمعايشة المعتادتين دون افتعال أو تدخل تقريرى ، وقد يعمد أمل إلى الصورة متداخلة الأزمنة ، متعددة مساقط الرؤيا ، بتركيب شديد التعقيد ، سلس التأثير ، وبمزج سريع خاطف ، يتنقل فى أكثر من اتجاه وفى أكثر من زمن ، لتسليط الأضواء على أفسح رقعة وجدانية ، دون أن يختل الحبك الدرامى للمشهد ، إن لم يكن المزج التركيبى للصورة وتعدد الأصوات من صميم البناء الدرامى :

" دقت الساعة المتعبة

رفعت أمه الطيبة

عينها

(دفعته كعوب البنادق فى المركبة)

.. دقت الساعة المتعبة

نهضت ، نسقت مكتبه

(صفعته يد

أدخلته يد الله فى التجربة)

.. دقت الساعة المتعبة

جلست أمه ، رتقت جوربه

(وخزته عيون المحقق

حتى تفجر من جلده الدم والأجوبة) " .

إن الواقعية ليست كامنة فى انتقاء الصورة الفنية فحسب ، وإنما فى توظيف إيقاع الحياة لوصل الأطراف المتناقضة للوحة الشاملة . فالواقع لا يكتفى بتقديم صوره لأمل وإنما يسلحــه أيضا بالحركة الإيقاعية للتجربة ، إن شاعرا كأمل لاتفوته فرصة استنزاف أدواته بكل إمكانياتها على العطاء ، وتسخيرها إلى أقصى الحدود ، واعيا بطاقاتها القصوى ، وما يمكن أن تتيحه له من التوصل إلى أهدافه بمهارة ، كشاعر متيقظ لما يريد أن يحدثه من تأثير، إن استعارة حركة لاعبى النرد بقصيدة (الضحك فى دقيقة الحداد) تحمل الصور الفنية المتلاحقة والمجزأة من جراء تشتت الوعى بين ملاحظة العالم المحيط ، والانكباب على متابعة اللعب، وإلى جانب التناغم السريع يتيح التشتت الفرصة الكاملة لتعميق الموضوع واتساع رقعته، من خلال اللفتات السريعة والانتباه الوقتى للمارة تارة،

وللمذيع أخرى، بتوال شديد الإيجاز ، فالخيال ذو الدور الهام فى التصوير الفنى تحول إلى جزء من معمار القصيدة :

(كنت فى المقهى ، وكان الببغاء

يقرأ الأنباء فى فئران حقل القمح

فوق القردة

وهى تجتر النراجيل وترنو للنساء

(رفع أثمان جميع الأسمدة)

النساء – القطط – الأفراس – سمان العشاء

وعيون الرغبة – الفئران – تبتل بأصداء المواء

(رفع سعر الصوف)

ما من فائدة

كادت السيارة الحمراء أن تقصم ظهر السيدة

والنساء القطط الأزياء يخلعن الرداء

(ثائر يقتل فى طهران بالأمس رئيس الوزراء)

رقعة الشطرنج : مات الشاه دور الابتداء

هزم الأبيض فيه أسوده

حين كنا فى ضمير الليل روحا مجهدة

... تلعق الفئران فى الجحر تراب الاشتهاء

وهى تجتر النراجيل وترنو للنساء

النساء – القطط الكسلى

.. " اشتباك عسكرى فى المساء "

برهة ترتفع الأعين عن طاولة الزهر وموسيقى النساء

تبرق النظرة من تحت الجفون الخامدة

٠٠٠ (مجلس الأمن يوالى)

ويعود الانحناء)

من الطبيعى لخيال ، يسرف فى الابتعاد عن الواقع ،أن يوظف لغة شعرية مستغربة ، إن لم تكن مستغلقة ، وقاموسا شعريا جامدا ومعتادا ، فكافة أدوات الشاعر تنصهر فى بوتقة التجربة الشعرية ، تتبادل التأثير والتفاعل ، ويغتنى بعضها من بعض ٠ ولقد كان من المستحيل – لأمل دنقل – أن يتوصل إلى تبسيط اللغة الشعرية لو جمح منه الخيال إلى تهاويم الميتافيزيقيا ، ولو لم يكن من البداية قد حدد آفاق رؤيته الفنية ، معالمها وطبيعتها ومراميها ٠ فالكلمة ربيبة للتصوير الفنى الذى يفسح لها مجال الظهور ، ويخصبها بالمضامين والدلالات ، كما أن علاقة الكلمة بالمعنى من أوهن العلائق التى تربطها بالقصيدة ، وتدمجها بوحدتها العضوية ، إن الخيال بخلقه للصورة الفنية يوظف الكلمات توظيفا جديدا ، وفى الاصحاح الرابع من سفر ألف دال **(تحبل الفتيات ، فى زيارة أعمامهن إلى العائلة ، ثم يجهضهن الزحام على سلم الحافلة ، وترام الضجيج ٠٠٠ تذهب السيدات ليعالجن أسنانهن فيؤمن بالوحدة الشاملة ، ويجدن الهوى بلسان " الخليج " يا أبانا الذى صار فى الصيدليات والعلب العازلة ، نجنا من يد القابلة)** ٠ لقد أدت واقعية الصورة إلى الانفلات من قبضة التكرار السلفى ، وإلى توارد مرئيات الحياة المعاشة ، وإلى توهج كلمات كتحبل ويجهضن ٠٠ الخ، واللغة الشعرية ونعنى بها كافة أدوات الشاعر ، مطالبة بالتوصل للسحر الخاص الذى تتمتع به الكلمات التى تلتصق بالضمير وتترسب فى الأعماق لتتنامى إلى عقيدة سلوك ، وهى الرغبة التى يعبر عنها تطور أمل دنقل الفنى ، فى تصابيه المتوثب لتغيير

الواقع ، فينحو فى عهده الآتى إلى استخدام لغة الموروث الدينى ذات الدرجة العالية من الجاذبية ، وذات القدرة الفائقة على استئناس المشاعر٠ إن ابتعاث لغة الموروث الدينى فى العهد الآتى هى الترجمة الحقيقية لمعضلة شاعر واقعى من طراز أمل تدفعه رغبة التغيير لتثوير الشعر ، ولأن يتعدى أعتاب الدائرة التى تخنق بمحدوديتها أصوات الشعراء إلى أفاق جماهيرية أرحب ، واستعارة لغة الموروث الدينى تقف – عند أمل – عند حدود ترجمة التجربة ، ولا يسعى التضمين غالبا إلى أى موازنات بين اللحظة المعاشة واللحظة المنصرمة ، فالتداعى بين اللحظتين غير كائن :

١ – ابانا الذى فى المباحث نحن رعاياك باق

لك الجبروت وباق لنا الملكوت وباق

لمن تحرس الرهبوت

٢ – تفردت وحدك باليسر ، ان اليمين لفى الخسر

أما اليسار ففى العسر ٠٠ إلا الذين يماشون

إلا الذين يعيشون يحشون بالصحف المشتراة

العيون فيعشون ٠٠ إلا الذين يشون وإلا الذين

يوشون ياقات قمصانهم برباط السكون

يعبر اهتمام زرقاء اليمامة وتعليق على ما حدث والعهد الآتى وربما مقتل القمر باللغة الشعرية ، عن وعى أمل بدوره كشاعر مهمته الأساسية عاطفية ، لا عقلية ، وبأن القيمة المثلى لاتكمن فى عواطف وأفكار الشاعر بقدر ما تتبلور فى اهتدائه إلى اسلوب تصوير هذه العواطف والأفكار ٠ وفى محاولة إيجاد المعادل الموضوعى لعواطفه وأفكاره اتجه إلى استخدام الأسطورة والنهل من التاريخ والموروث الثقافى ، إلا أن التجربة الفنية

لاتميل إلى الاستغراق فى الغموض أو الغوص بعيدا فى متاهات التاريخ. وببراعة فائقة يتوصل أمل إلى أقرب هذه الأساطير والوقائع والأحداث والشخصيات ... إلى الوجدان الشعبى : زرقاء اليمامة، معاوية الحجاج، خالد بن الوليد، قطر الندى، المتنبى، أبو نواس، عنترة ، سبارتاكوس، هانيبال، الحسين، الخ ... الخ .

الرغبة فى تحقيق الانسانى تتشكل فنيا فى المعمار الفنى أو التكتيك وتتكاتف كافة أدوات الشاعر من خلال الهندسة العقلية الواعية للقصيدة ، للتوصل إلى قمة وجدانية ذات تأثيرات دينامية . وانسياب التجربة الفنية يتم بتوجيه مطرد النمو ، وشديد الكثافة ، مستهدفا تفجير طاقة من الململة والرفض ، واستقطاب المشاعر " الآخرين " مع موقف الشاعر " الأنا " فى لحظة وعى مشترك بكارثة تحققت أو بسبيلها للتحقق .

ورحلة الرفض رحلة تراجيدية قاسية ، وإن كانت التجربة تنحو إلى نوع من الكوميديا الساخرة المريرة كالتى تفترسنا فى كلمات سبارتاكوس الأخيرة (وعلموه الانحناء) . إن التركيب التحريضى يوظف التجربة الجمالية بكافة عناصرها ويسوقها بوعى للنهاية ، لترسو على قاعدة مفجرة للإدراكات ولمشاعر السخط .

وتقدم " الموت فى الفراش " عالمها ببيان تمهيدى تجمع خيوط الكارثة، كما يوطد بشائر الطريق **(ليس ما نخسره الآن سوى الرحلة من مقهى لمقهى .. ومن عار لعار)** ثم يصعد المقطع الأول بدراما انتظار الغائبين على محطات القرى حيث ترسو قطارات السهاد .. وتتآكل الليالى .. وتتآكل القطارات من الرواح والغدو . والغائبون فى تراب الوطن العدو لا يرجعون للبلاد ، ولا يخلعون معطف الوحشة عن مناكب الأعياد . وقصة الهزيمة المستمرة التى تروى القرى فصولها بالدموع ، يسدل عليها المقطع

الثانى الستار ، بما تطالعنا به الصحف المزيفة ، والملصقات الملونة عن الأب الجالس فوق الشجرة ، والثورة المنتصرة ، وفى مقابل الدموع المنهمرة تتدفق النافورات الحمراء والكتابات الضوئية ، ونداءات باعة الفل بين العربات وهى تلتقط فى سيرها المتهادى مقتولة بضة هيفاء ٠ ومن التناقض المطروح يتعالى التساؤل المحتد : نقتل أو نقتل ٠ وينتقل المقطع الثالث للمأساة، بامتزاج إيقاع الهزيمة بإيقاع الزيف والعفن ، ويرتفع ضجيج الايقاع لاهبا متلاحقا ، ليلطم المشاعر فى المقطع الأخير بتداعى ايحاءات الانتصارات القديمة ، شادخة مناخ الجبن والهزيمة والاستسلام، وتتماوج كلمات ابن الوليد بتضمين ايحائى يواصل الطعنات ، لاخيار لنا إلا أن ننهض ، إلا أن نقتل ونثور :

" أموت فى الفراش مثلما تموت العير

أموت والنفير

يدق فى دمشق

أموت فى الشوارع ٠٠ فى العطور والأزياء

أموت والأعداء

تدوس وجه الحق

" وما بجسمى موضع إلا وفيه طعنة برمح "

إلا وفيه جرح

إذن ٠٠ فلا نامت عيون الجبناء "

لقد حاول أمل أن يجعل من الشعر كشفا لخبايا الواقع ، وفضحا أدبيا لما يعتور الحياة الاجتماعية من سلبيات ومخاز ، إلى أن يعيد للشعر هيبته الكلاسيكية ، ويرد إليه ما كان له من ذيوع ومن تأثير وشيوع جماهيرى ، لا بالتنازل عن منجزات حركة التجديد وما أسهمت به من

تطورات فى شكل القصيدة وأدواتها ، وإنما بتوجيه هذه الأدوات إلى الوجهة الصحيحة . إن القيمة الحقيقية للتجربة الفنية التى اختطها أمل ليست متعلقة بمضمون الثورة بقدر ماهى كامنة فى قدرتها على التثوير .

تداعيات ثانوية :

تندفع التجربة الشعرية لتناول قضايا العالم الخارجى ، وتجرى حوارها الغاضب مع العوامل التى تلتف حول عنق الانسان ، ويتشكل بناؤها الفنى حول محور الرفض لكل ما من شأنه المساس بالقيمة الانسانية ، فى الزمان والمكان ، بالانسان فى مجتمع، وتتألق التجربة الشعرية بالأضواء السحرية التى ينجح الشاعر فى إضفائها على عالم التجربة بالتداعيات الثانوية أو الجانبية العديدة ، التى تشرق أضواؤها على ضفاف المجرى الأساسى للتجربة ، وكلمات سبارتاكوس الأخيرة تناغم شديد التركيب لدلالات شديدة التباين ، فحيث يتصاعد موقف الرفض لعوالم البطش الخارجى ، وكبت الحريات ، ينمو التحدى فى مواجهة الموت ، وتمتزج الدلالات فى التلاحم العضوى للتجربة الفنية وتتوحد . إن صخـــرة العبث التى ألقاها سيزيف المتمرد عن كواهله "**يحملها الذين يولدون فى مخادع الرقيق**" ، وليت للاستسلام العبودى من نتيجة ، فالبحر كالصحراء لا يروى العطش ، وما المارين حول الثائر المشنوق ببعيدين عن مصيره القاسى " **فسوف تنتهون ها هنا غدا** " . إن الانسان المستسلم حرية لا مجدية ، إلا أن هذا التداخل التركيبى لا يطغى على التيار الوجدانى الرئيسى المسيطر " **لا تحلموا بعالم سعيد ، فخلف كل قيصر يموت قيصر جديد** " . وقد لا يكون من الهين توطين النفس على قسوة الوجود ، ويبدو أن أمل قد تجاوز مرحلة الشفقة على الذات

بأوهامها الرومانتيكية ، وتقبل بواقعية مصيره ، بتقبله لمعضلة الحياة الانسانية ، واستطاع أن يخطو فوق ذاته لعالم أرحب من حدود الأنا ، وأن ينفذ بشجاعة من الجدار السميك الذى يعزله عن الآخرين ، وأن يجد معنى الحياة الحقيقية من تجاوزه للوجود الفردى العبثى " **آه ما أقسى الجدار ، عندما ينهض فى وجه الشروق ، ربما ننفق كل العمر كى ننقب ثغرة ، ليمر النور للأجيال مرة ، ... ، ربما لو لم يكن هذا الجدار ، ما عرفنا قيمة الضوء الطليق**"، فوجود الذات فصل قصير من الوجود الإنسانى المتنامى للأرقى ، إنه جزء من حركة الواقع نحو الأفضل والأجمل ، والأكثر عدالة وحرية ، وجدوى ، إن كل فشل فى تحقيق الأجمل عبر مرحلة ما تسقط الوجود فى مهاوى العبث " **الأرض ملقاة على الصحراء ظامئة ، وتلقى الدلو مرات وتخرجه بلا ماء** " ، ومنجزات الإرادة الإنسانية مرحليا وواقعيا انتشال للانسان من وهدة اللامعقول ، فما أسرع ما تصل تجربة الهزيمة إلى (**لم يبق من شىء يقال ... يا أرض هل يلد الرجال**) ، وكل مظهر من مظاهر الاستسلام يستدعى لمناخ التجربة أسى قاتم ، وتلمس تشاؤمى للذات :

" ١ - فى الصبح نرفع راياتنا البيض للبحر مستسلمين
لينخرنا الملح ، يمنح بشرتنا النمش البرصى
ونفرش أبسطة الظهر نجلس فوق الرمال
نروح فى حزننا الغامض الشبقى لكى يتوهج
وحين هممنا بإمساكه احترقت يدنا
نتلمس ثدى البكارة .. كيف تجف النضارة فيه
فيفرز سما ودودا يعيث بتفاحة معطبة

... وفى الليل نخفض راياتنا
ننقض الهدنة الأبدية
نجرؤ أن نتساءل : هل نحن موتى "
(أجازة فوق شاطىء البحر - زرقاء اليمامة)

ولكن لا وقت ولا مبرر لكى نبكى أنفسنا . علينا أن نحفر الأرض بأصابعنا منقبين عن كبريائنا ، وأن نصارع ونرفض كل ما يشوه وجه الحياة ، كل ما يحصرنا فى دوائر ذاتنا ، ويحكم علينا بالرق والعبودية ، نصارع فى مواقعنا قدرا ظالما ، ولكن ضد من **(من يفترس الحمل الجائع غير الذئب الشبعان ، ارتاح الرب الخالق فى اليوم السابع لكن لم يسترح الإنسان)** . ان طاقة الرفض عند أمل دنقل تجمع بين أهابها الثورى والمتمرد ، فالإنسان يولد بشرط الوجود الأساسى ليعيش فى مجتمع **(سيدى .. نحن انزلقنا من ظهور الأمهات ، بيد تضغط ثقب الجرح والأخرى على طرف الزناد)**.

تقع تجربة أمل فى أرض محايدة بين اليأس والأمل ، بين التشاؤم والتفاؤل إن ملمح القسوة الصارم المخيم على أجواء قصائده ناتج عن إحساسه بثقل العبء الانسانى ، المطالب بألا يستكين لحظة ، وإلا سقط أسفل سافلين فاقدا نفسه . على الإنسان ألا ينحنى . إن الكبرياء هو القيمة المثلى فى عالم أمل دنقل ، القيمة العظمى التى تنحدر منها الثورة والرفض والغضب ، والتعبير عن هذا الكبرياء هو النضال الدائم والكفاح المستمر ، بدون انقطاع أو تهاون ، ففى الفندق الذى نزل فيه قبل عام فى المدينة الحزينة .. مدينة الموت والأسى والذعر ، يلتقى به مثقلا بالهزيمة والجراح والفشل .. ومع هذا يشف كبرياؤه عاتيا ، فحين " **ظن أننى**

أنام ، رأيته يخلع ساقه الصناعية فى الظلام مصعدا تنهيدة قد أحرقت جوفه " ، والمقطع التالى لهذه المدينة الحزينة الذى لم يتبق بين أنقاضها غير الكبرياء الشريف ، يفجر الإصرار اليائس على الثورة :

جلست فوق الشاطىء اليابس

وكان موج البحر

يصفع خد الصخر

وينطوى حينا أمام وجهه العابس

وترجع الأمواج

تنطحه برأسها المهتاج

ودون أن تكف عن صراعها اليائس

(صفحات من كتاب الصيف والشتاء)

إذا كان إحساس " زرقاء اليمامة " و " تعليق على ما حدث " أو حتى " العهد الآتى " بكل هذا الثقل والمرارة والقسوة ، فأى متعة تتبقى للإنسان، وما معنى السعادة الإنسانية ؟ إلى حد كبير يتشابه أمل دنقل مع مكسيم جوركى فى " البورجوازيون " . " **إن الحياة شىء طيب ، وإنها لمتعة كبيرة أن تعيش على الأرض ، إن الحياة لصعبة ، وإنها أحيانا قاسية لدرجة فظيعة، وإن القوة الغاشمة الفظة تعصر الانسان وتسحقه، أعلم هذا وهو لايروق لى ، ويستفزنى ، إننى لا أريد هذا النظام ، إننى أعرف أن الحياة أمر جاء .. ولكنه غير منسق ، وسيتطلب تنسيقه كل قواى وقدراتى ، كما أعرف أننى لست عملاقا ، وإنما مجرد إنسان شريف وقوى ، ومع ذلك أقول لا بأس ، سيكون النصر حليفنا ، وسأعمل هذا وأساعد على ذلك ، فى هذا تكمن فرحة الحياة " .**

ولا يحتاج أمل ، بعناده وكبريائه ووعيه للواقع ، لأن يزين أو يزخرف

الوجود بعناصر ورتوش يستعين بها من وراء الواقع . واقتناعه بالموجود انعكاس صادق لإيمانه بالحياة كما هى ، وكما يمكن أن تتيح وتهب وتعطى ، ولا تحتاج تجربته الشعرية للتهاويل والمبالغات ، ولإضافة ما وراء الطبيعة للحياة الانسانية المأساوية . أما لحظات السعادة التى تعرضها تجاربه ، فلحظات غاية فى البساطة : أبخرة الشاى التى تدور فى الفناجين فى جلسة تلم شمل العائلة ، أو وهج لفافة ، أو ذوبان الثلج فى الأكواب ، أو رنة الملاعق .. أو لسع الماء البارد للأجساد المحمومة فى الحمام الصيفى . إن العواطف البسيطة لعواطف عاتية ، وليس للانسان فى النهاية غير الأرض ، عليها يعيش ويكافح ويحلم .



المسيحى المنشق
مشكلة فن - محنة أخلاق
دراسة فى شعر كمال ناصر

دراسات عربية -

حول المفاهيم المسيحية ، تنامت التجربة الشعرية لكمال ناصر ، وتبلور تطوره الفنى وبالتناقض مع هذه المفاهيم تطورت مواقفه الثورية .

كان كمال ناصر مسيحيا مخلصا ، كما كان فلسطينيا أشد اخلاصا . ومن تضافر هذين العاملين ، ومن اندماجهما بحرارة فائقة فى نسيج تجربته الوجدانية ، تحسس مزاجه الشمولى التناقض الأساسى بين قيم المحبة والتسامح المسيحية ، وبين ما يتطلبه الواقع المر لاسترداد وطنه من قوة وعداء وبغضاء ، وما الثورة الجائحة التى واجه بها كمال ناصر يسوعه الوديع الذى تقدم بقداسة الهية للصليب فاديا العالم بدمائه ، سوى تعبير عن ايمان لا يحد برسالة المسيح المسالم ، وسوى تعبير عن مدى تغلغل العقيدة المسيحية بحنايا أعماقه ، وارتباطه الوجدانى الوثيق بمبادئها ، وايمانه العميق برسالتها ، هذا الايمان القوى الذى فرض عليه فرضا أن يطرح ديانته على بساط المناقشة ، وأن يغصب نفسه غصبا على قهر ايمانه متزودا فى رحلة كفاحه بكلية الرؤية ،ووحدة الموقف .

ولا شك أن لنشأة كمال ناصر أثر لا ينكر فى تدينه الفائق ، فبالقرب من جده القس الانجيلى نما ، وقضى طفولته بين أحضانه، ومن بين طيات ردائه الكهنوتى عرف طريقه إلى الكنيسة، وتعود التردد عليها بانتظام ،

ولم يتخل عن هذه العادة. ولا شك أيضا - أن أرض فلسطين المقدسة قد أكدت على حسه الدينى المرتفع ، فما من نبى إلا وترك على جنباتها أثرا من آثاره ٠ وقبسا من نوره لايزال فيضه يعم أرجاءها ، ويملأ صدور أبنائها.

مشكلة الفن :

الحضور الدينى فى شعر كمال ناصر حضور مبكر ، فمنذ محاولته الأولى مع القصيدة يتبين شدة تأثره بالمسيحية ، كتراث نهل خياله من ينابيعه صوره الشعرية ، ففى قصيدة الغجرية الحسناء ، وهى إحدى القصائد التى نظمها أثناء تلمذته بمدرسة (بير زيت) غلاما فى الثالثة عشرة من عمره ، يتعانق حسه الدينى مع رومانسيته المرهفة فى لوحة عاطفية بالغة الجاذبية :

قدماك عاريتان يا بنت الهوى
قدما المسيح الناصرى كذاك
طواف أرض سار ينتعل الثرى
وسبيله قد حف بالأشواك
فكلاكما عبست له أيامه
فى غمرة أتراه كان أخاك

ربما كانت الأرض المشتركة التى سار عليها كل من المسيح والغجرية الحسناء ، هى التى مكنت الخيال الشعرى من دمج قطبى الصورة الأدبية ومزجها مزجا شديدا دونما عناء أو مشقة فى إيجاد العلاقة الوجدانية الحميمة بين اللحظة المعاشة والموروث الدينى ، ذلك لأن مقارنة هاتين

اللحظتين تكشف عن قوة الحضور المسيحى للتجربة الوجدانية ، من البساطة المتناهية التى ينتقل فيها من الحاضر للماضى ، ومن السهولة التى يرتدى بها وجدان اللحظة الشعورية ثوب المسيحية ، **(يلذ لذكرياتى أن تغنى ... كما غنى العذارى للمسيح)** ، فبين الشطر الأول والشطر الثانى صلة بعيدة كل البعد ، منقطعة كل الانقطاع ، فأى صلة بين غناء الذكريات وبين غناء العذارى للمسيح ، إن توثب الخيال الشعرى فوق منعطفات العواطف والأحاسيس توثب يقظ ، يجذب عالم القصيدة دائما حول محور شعوره الدينى القوى .

ولا يمكن اعتبار الحضور المسيحى فى هذه المرحلة قد مثل مشكلة ما على صعيد الفن أو الأخلاق ، فعلى مستوى المشكلة الفنية لم يكن كمال ناصر قد تهيأ لبلورة رؤية شعرية واضحة المعالم ، محددة الأطر ، كانت ممارسته للشعر اجتهادات شاعر مبتدئ لم يزل ، مرتبطا فنيا بقوالب التقليدية والاتباعية ، وإن مزج بينها وبين الاتجاهات الابداعية ، وانساق مع عواطفه المراهقة الفتية ، وهى عواطف أكدت على الخصيصتين الدينية والجنسية معا كما هو مألوف .

" والصليب الذى تدلى خشوعا

صلبته الأيام فى نهديك

فدعينى أفدى الصليب بروحى

وأقيم الصلاة فى ساعديك "

(أنت كأسان)

إن أهمية الحضور المسيحى بالنسبة لتطوره الفنى ، لم يتأت إلا فيما بعد، حين بدأت فى النمو قناعاته الواقعية ، وتولدت رغبته المكتملة فى

احتواء هذه القناعات ، والتعبير عنها ، وهنا تتضح أهمية تأثره بالمفاهيم المسيحية ، كمفاهيم رئيسية بنى عليها معطيات تجاربه الوجدانية ، وأبعاد رؤيته الشعرية ، من اتساق عالمه الفنى وعقيدته الدينية ، ويتبدى مدى تغلغل هذه العقيدة وتشعبها بأعماقه ، أن عالم كمال ناصر هو عالم فلسطين، لقد طواه الطموح أن يكون الصوت المعبر عن آلام الوطن والشعب، وفلسطين كمال ناصر هى فلسطين الجريمة الكبرى التى ارتكبتها الأنظمة العربية الرجعية ، والعناصر الفلسطينية الأشد تخلفا ، والأعتى إجراما . وفلسطين الشاعر هى الخطيئة الأولى ، التفاحة المحرمة التى مهدت لبزوغ الحياة ، ومن اللحظة التى تكف فيها القصيدة عن مباشرة الواقع ، يلج التأمل الفنى إلى عالم الشعر مضمخا بعطر المسيحية ، مشرقا بالتفاؤل بين غيوم الظلمات والخطايا ، وتتداعى الرموز الشعرية متطورة ببساطة ، مبتعدة عن الواقع وإن تأسست حوله وداخله ، والحقائق الشعرية بدءا ليست حقائق واقعية وانما حقائق معادلة للواقع ، ومعبرة عنه، ومحتوية اياه وفقا لمنظور خاص فريد ومتفرد فى رؤيته للتاريخ .

وقصيدة (التفاحة المحرمة) من هذه القصائد التى يمكن اعتبارها مرحلة جديدة ومختلفة ، ومنحى آخر فى اعلاء صوت القضية ، انها محاولة لصنع الشعر من دم الواقع ، بتناول جسدالأرض ، ومن الشكل الشعرى الذى حاول كمال ناصر تطويره للخروج عن العروض الخليلى ، يتضح اهتمامه الشديد بتطوير أساليبه الفنية وتطويعها لاستيعاب ذاته فى نفس الوقت الذى تستوعب فيه التاريخ ، لقد ارتقى الشاغل الفنى إلى مصاف مشاغله العديدة ، وأصبح البحث عن اطار قادر لتقديم رؤيته الوجدانية دافعا ملحا للتجريب ، وللحاق بالشاعر العربى ،وبمستوى تطور

القصيدة العربية التى خطت خطوات واسعة فى الابتعاد عن الشكل التقليدى ، ومع هذا فالتفاحة المحرمة وإن كانت ضد التقليدية ، ودليلا على الرغبة الفنية المعتملة بصدره ، فإنها لم تقطع الطريق لآخر الشوط ، ولم تستطع أن تتجاوز أرض التقليدية لآفاق أدبية أرحب وأخصب ، وظلت أسيرة العروض والقافية كما لم تستطع أن تستكمل البناء الرمزى أو أن تنميه ولم تلبث أن تسطحت وارتدت بلغتها التقريرية للواقع المباشر كما هو كائن بدلالته وايماءاته وحقائقه :

تفاحتى كانت على دربى
تفيض بالنعمى وبالنور
وبالندى
تفاحتى دربى
تناثرت فى ملعب الحب
أحبها الردى
فاغتالها الردى
ومات فى أرجائها صحبى
تفاحتى دارى ومن قلبى
أطعمتها فى حالك الخطب
لتخلدا
فى ثورة الفدا
تفاحتى ٠٠ جريمتى ، ذنبى
وملعبى المطعون فى جنبى
مزقها العدا
تفاحتى شعبى تشردا

وكان لابد أن يجلدا
ليفتدى ، ويفتدى
ليولدا ..

من السقوط للبعث ، ومن الموت للقيام ، ومن الخطيئة تبدأ الحياة ، وطريق الحياة هو طريق النضال والتضحية ، والبطولة هى بطولة الفادى ، الذى يتقبل موته لنصرة الكل ، فداء للجميع لخلاص المجتمع ، والموت ضريبة واجبة السداد ، يدفعها الشهداء الآلهة ، والشهادة طريق يسوع الرب لخلاص البشرية ، ان جدلية الفداء ، حقيقة سيكولوجية حية تمارسها المسيحية منذ قيامها **(ضريبة الربيع ، ضريبة البقاء ، تدفعها الحياة فى سخاء ، فى موسم الشتاء ، فى رحلة البقاء والغناء)** ان جدلية الفداء : الخطيئة - الفادى - الحياة ناموس طبيعى خالد ، يحكم الكل ، ويلزم الجميع :

" من سار فى درب العلى
لابد أن يموت
لابد أن يموت كل يوم
فى موكب الأباء والشمم
لأننا فى موتنا نستلهم الحياة
نحقق الحياة
ونخلق الحياة فى العدم
ضريبة الوجود أن نعمر الوجود

وأن نعمد الوجود
بنشوة الألم ..
(رسالة الشهيد)

أما صورة المخلص ، فإن ملامحها تشبه إجمالا ملامح الأنبياء بل واغمض ، فالزعيم أو الفادى كائن غريب لايمت للأرض ولا ينبثق من صفوف البشر ، فلم تنجبه امرأة ورجل ، وانما يفد من السماء بصفة إلهية، تعطفا على آلام الرعايا ، ورحمة تنتشر أجنحتها على أشقياء الروح:

نجمه كان فى النجوم البعيدة
فهفت روحه لدنيا جديدة
وظفرنا به وكنا اليه
مثلما يشتهى الثرى عنقوده

جذبته آلامنا فاحتواها
جمرات على عذاب العقيدة
فشربنا من خمرها وانطلقنا
كالأمانى للثورة المنشودة

والرسالة التى يهبط بها هذا الفادى رسالة لا تتعلق بمأساة الناس الجياع العراة، أو بأوضاعهم الاجتماعية ، ان كل ما يتبقى للثورة المنشودة رقعة تمتد من النفى **(لم تكن ثورة الجياع ولا الظمأى ولا ثورة العراة الحقودة)** . وتترك مجالا متسعا للاستفهام ، أما صفة الحقودة

التى تنعت ثورة العراة ، فتضفى مسحة مسيحية إلى هذا الزعيم الغامض المنبت ، كما أنها تموضع هذه الثورة فكريا وطبقيا ، وعلاقة الزعيم بجماهيره علاقة تستمد اصولها من الأسطورة ، فنجد الحب الذى يغدقه بسخاء على أشقياء الروح ، وعلاقة التواكل والاتكال والانصياع من جانبهم ، والتفاعل بين الزعيم والشعب تفاعل غامض وسحرى ، ففى بوتقة حب الجماهير لهذا الزعيم ، تنصهر الرغبة فى (قتله) ، لاستعادته ودمجه فى المصير الأرضى والإنسانى، والقتل فى التجربة الشعرية متمم لشخصية الزعيم المهيبة والمهابة، ان فعل القتل لازم لتحول الإله إلى قائد، الخالد إلى البشرى، المطلق إلى المحدود ، ولا تتأكد زعامته إلا عن طريق الصلب ، وبتدمير الألوهية يصبح قوة خارقة فى صفوف شعبه ، قوة تدفع إلى سبيل ارتقاء مبهم المسالك ، غير واضح الأهداف ، فجماهير كمال ناصر فى هذه المرحلة ظامئة إلى شئ ما ، مسحوقة داخل واقعها ، تتطلع إلى من ينقذها من الوهدة التى ترددت لقاعها ، وإذا كانت لم تتعرف بعد إلى نفسها ، ولم تهتد إلى مواطن القوة ، والثورة الكامنة فى توحدها، فإن ظمأها تعبير عن فقدان الإيمان فى الزعامات والقيادات التى منيت بها ، والتى أعمتها المصالح فجرفها التيار للمهادنة والخيانة والعمالة ، كما أن الغربة التى تعانيها باتجاه ذاتها ، وعدم الثقة فى امكانياتها ، وضياع كيانها تاريخيا يجذبها للتعلق بالفادى الغريب الوافد من النجوم ، غير الطامع فى مصلحة أو سيطرة ، مأخوذة بمثاليته ومثله، وبواقع من شعورها بالحاجة إلى البشرى والواقعى تندفع لقتله ، محاولة منها لتملكه وتذويبه فى صفوفها ، حيث لا تملك أجنحة الثقة اللازمة للتحليق والارتقاء إلى مصاف ملكوته . انها تعيش محنة نفسية قاسية ، وتعانى من ألم جوع هائل لتاريخ حر ومجيد ، فتزحف إلى عالم التجربة الوجدانية تحت

الوية الرومانتيكية والصور الدامية الموشاة بألوان الدراما المسيحية :

كم جلسنا حـــوله نتـــملى
روحــه البكر فكرة وقــصــيــدة
وسكبنا جـــراحـــه فى يديه
فاسـتـحـالت طلائعـا مـعـقـودة
فـــحـــملناه للنجـــوم فكادت
تدعـيــه تود أن تسـتــعـيـده
فـــهى أحنى عليـــه منا وأولى
تتـــحـــفى بـه وتدرى خلوده
ربما ٠٠ ربما نكون قـــتلناه
لنذكى وجـــوده ونعـــيـــده
ربما ٠٠ ربما إذا مـا نحـرناه
فككنا أســـاره وقـــيـــوده
لم يكن طارئا على المجـــد لكن
سـرق المجـد عـمـره وجـهـوده
لم يكن طامـــعـا ولا أعلقــتــه
بروئ الحكم شـهـوة عـربيـدة

(الثائر القائد)

لم تمهل حركة الواقع كمال ناصر للاستمرار فى تخيلاته الوردية عن الزعيم الفادى المخلص ، لقد تجاوب كمال ناصر الشاعر وجدانيا مع تطور الواقع ، ولم يتخلف عن ركب التاريخ الصاعد بتوكيده على الشخصية الفلسطينية ، ودورها الطليعى ، ومعطيات التجربة الشعرية لم

تتخاذل عن اللحاق بركب الثورة ، ولم تسقط من عربة التاريخ على قارعة التخلف ، وتتطور صور الزعيم معزوفة على أوتار قيثار القضية بالأنغام المسيحية ذاتها ، وبالحس الدينى نفسه ، الذى استمر يمد التجربة الشعرية بالرموز والدلالات والأخيلة ، وان كان كمال ناصر قد أخصبها بالمضامين والمعطيات الواقعية ، منسقا بين عناصر الشكل والمضمون فى وحدة القصيدة ، ولا شك أن سمات الزعيم قد أتى عليها التغير نفسه الذى أتى على شكل الكفاح الفلسطينى وقياداته الاقطاعية والبرجوازية ، وهى قيادات تاريخيا انفصلت عن القاعدة الجماهيرية ، وعن أمانيها ، كما سلف ، ولا نبالغ فى القول : بأن رؤية كمال ناصر جاهدت طويلا للتخلص من قبضة التصورات الطبقية هذه حول مسالك النضال ، وهى التصورات التى تلبدت بغيومها آفاق قصائده وخاصة فيما يتعلق بالعلاقة بالجماهير ودورها الكفاحى ، لقد أكد كمال ناصر على دور الفرد وأهميته المطلقة فى صنع التاريخ ، وتعاظم الدور البطولى قاطعا الروابط الوثيقة التى تخضع هذا الدور للحياة الواقعية :

ثائرا يفرض المحبة فى الناس
ويدعو للخير والتهذيب
لايبالى بالشوك يدمى خطاه
فى مجال الكفاح والترغيب
صمدت نفسه الأبية للآثام
فى هيكل الوجود الرهيب
لايبالى أصغى له الشعب لما
ان دعاه أم هام غير مجيب

حسبه أن يفيض بالأمل العذب

ويحيى فى الناس ميت القلوب

(صرخة الميلاد)

وبالتفاعل مع الأحداث ووعى التاريخ ، بدأت أوثان الفكر والتصورات البرجوازية تتحطم ، وأسلمت حركة الواقع خطاه إلى بداية الطريق للحقيقة ، وان لم يقطعه للنهاية ، لقد اتجه عالم الشعر صوب الاتجاه الصحيح ، وسقطت أوهام البطولة الفردية الخارقة ، وتحطم الارستقراطى بترفعه المتعالى متنازلا عن عرشه للجماهير الشعبية بروح ديمقراطية ، واجتاح الانسان العادى بجيوشه مملكة الأدب ، واستحوذت بطولاته على مدائن الابداع ، وأكدت الرؤية الفلسطينية فى شعر كمال ناصر على الفدائى البطل المنحدرمن سلالة شعبية وصلب كادح ، مخترقا الحواجز الميتافيزيقية التى قبرته فى التاريخ ، واحتجزته عن القصيدة ، إلى هذا البطل الفدائى بدأت رؤية كمال ناصر تتجه **(إلى الذين برعموا فى مقلة الجراح ، وأورقوا على رؤى النضال والكفاح ، وصلبوا مصيرهم فى خاطر السلاح ، واستشهدوا ليولدوا فى ثورة الصباح)** . بتطور مضمون القصيدة لم يتطور البناء الرمزى بنفس الدرجة ، ولم يتخلص من دراما المسيحية ، فالبطل الجديد يرتدى حلة البطل المخلوع الموشاة بجدلية الفداء، ولم تستطع الرؤية الوجدانية بحقائقها الجديدة اقتلاع جذورها من الحس الدينى ، وبالرغم من اصرار الخيال الشعرى على استيعاب النصرانية واستنبات صوره من ألوانها ، فلقد استطاع بالتخلق حول محاورها أن يتخطى الحياة الفعلية وجدران التعامل المباشر مع الأحداث إلى حيوية العوالم الفنية إلى حد بعيد ، وأن يصوغ من لبنات الحضور

المسيحى لوحة جديدة عن البطل المعاصر :

آلامنا والشـــعب يحــملهـــا
عــذراء تنزف فى ســمـــا الخطب
نبــضت بدنيـــا الغـــدر داميـــة
تحــدو بنا فى مـــوكب العـــرب
هذى طلائعـــهـــا مــجنحـــة
تخـــتـــال كـــالايمان فى الدرب

وتموج بالتـــاريخ تدفـــعـــه
فــــيــــهم من ركب إلى ركب

النور فـــوق جـــبـــينه حلم
أرقت عليــه دســائس الغـــرب
يا ســـارق الأحـــلام فى بلدى
آمنت بعـــد الله بالشـــعب

(ايمان)

محنة أخلاق :

من لحظة بروز الشخصية الفلسطينية على ساحة الواقع السياسى والكفاحى ، بدأ المسيح المستريح بأعماق كمال ناصر يتململ ، وقلقل الزلزال كثيرا من القيم المسترخية تحت شمس التوافق النفسى ، ودهم شتاء عاصف القناعات العقائدية مقتلعا كثيرا من مفاهيمه الوجدانية مبشرا بربيع أخلاقى جديد ·

فلم يعد ممكنا ببزوغ الفدائى الفلسطينى على أرض الواقع والأدب الاستنامة إلى أخلاق المحبة المسيحية ، وأصبح من المستحيل مجاراة المتغيرات النضالية والاحتفاظ فى الوقت نفسه بأدنى درجة من درجات التوافق مع النفس ، وبين الواقع السياسى والاجتماعى والواقع النفسى توتر كمال ناصر مدفوعا مع التيار الصاعد إلى آفاق المستقبل منجذبا بواقعه النفسى للتخلف عن اللحاق بهذا التيار .

ولم يكن من خيار آخر أمامه ، إدارة الظهر للحركة التقدمية ورفضها من موقع دينى متزمت ، أو المجاهدة لاعادة تركيب بنائه الأخلاقى بطريقة ما وفق المتغيرات الجديدة على ساحة النضال .

لقد استطاع مسيح كمال ناصر أن يعيش بأمان وأن ينعم بالهدوء خلال المراحل السابقة من عمر القضية الفلسطينية ، ففى السنوات الأولى وحتى النكبة لم تكن قامة المسيح تزيد عن قامة كمال ناصر بطبيعة الحال، فكان مسيحا صبيانيا أرق صليبه على فخامة النهود الشهية دون معاناة حقيقية للآلام المتوالية على مسرح التراجيديا الفلسطينية ، ولم تظهر فى الفصول الأولى أدنى حاجة نفسية للتعرض لموقف هذا المسيح الآمن فى حبوره الصامت ، وحملت سنوات النكبة وحتى الستينيات نذر الخطر التى تعرض لها استقراره المطمئن فيما بعد ، إلا أن هذه النذر بهباتها الخفيفة ما كانت لتنزعه من مكمنه الحصين ، فجميع المسائل تجرى بالتنسيق – على شئ من التعسف أو المغالاة – مع الواقع المرحلى للقضية وللموقف الفلسطينى ، ولقد سيق مسيح كمال ناصر للصلب أكثر من مرة على أيدى (بيلاطس) الجديد ، وعلى الرغم من تنبه كمال ناصر لهذه الأخطار، واعتقاله شخصيا بمعتقل باير الصحراوى بأوامر الملك عبدالله ، إلا أن مسيح كمال ناصر لم يتزود بالأيديولوجية الثورية والتى بإمكانها

أن تضع أنامله على مواطن الداء ، وترشد قدميه العاريتين لطريق الصواب ، وظلت آماله متعلقة بالأنظمة العربية نفسها ، والتى لم تكف عن التواطؤ على سلامته بالاتفاقيات السرية والمعلنة مع يهوذا العصرى الصهيونى والأمريكى . لم يتعظ مسيح كمال ناصر من التاريخ الاتعاظ الكفيل بترشيده ، وبلوغه سنوات الرشد ، ولم تنزعه استراتيجية العمل من داخل الأنظمة العربية خارج اطار رؤيته المقننة بمشاعر المحبة والسلام ، بل إن أفكاره الوحدوية كانت أقرب لتدعيم عاطفياته المسالمة والتوحد مع مشاعره الدينية ، فى الوقت الذى لم يغب عن بصره لحظة ما يجرى على المسرح وما يعد داخل الكواليس ، وتنساق هذه المتناقضات بهدوء غريب لعالم القصيدة ، وتمتزج الأصوات المتنافرة فى نغمة واحدة :

ياروْى الخير حاذرى أن تغيبى
واصمدى للأذى بدنيا الذنوب
ان للحب دمعة ما توانت
تتهاوى بالطهر فوق الصليب
سكبتها جراح عيسى فسالت
بضياء الغفران بين القلوب

يتعرض مسيح كمال ناصر لأول بادرة للثورة فى قصيدة (لست منى ياغرب فاحمل صليبك) ، ولكنه يعرف كيف يطأطئ هامته للريح لتمر ، ولقد تم استدعاء المسيح على وجه السرعة لفض التناقض الصعب الذى واجهه ، والذى لم يكن من الهين إغضاء الطرف عنه ، أو التقليل من شأنه، وهنا لابد أن نعترف لمسيح كمال ناصر بالذكاء ، لما أبداه من بساطة متناهية فى حل معضلة القصيدة لصالحه ، مستمرئا استقراره

النفسى ، متمسكا بقيمه ٠

وقد لا يكون من الصواب مقارنة عالم كمال ناصر بعالم شاعر آخر كبرهان الدين العبوشى ، لسان حال جمعية الشبان المسلمين (١٩٣٦) ، ففلسطين العبوشى فلسطين صليبية ، أما المواجهة بين فلسطين وبين الغرب فى عالم كمال ناصر ، فهى مواجهة لغزوة امبريالية استيطانية ، ومن الوهلة الأولى يكشف كمال ناصر طبيعة الحركة العدوانية ، ومخططها الشرس للاحتلال والاستيطان ، ومراميها الاستعمارية ، والعلاقة القائمة بين الصهيونية والامبريالية العالمية ، ومن حدود ادراكه لهذه الطبيعة ، ووعيه بالأحداث ، ومعاناة شعبه ، من جراء تنفيذ المخطط الاستعمارى يقتحم أمنه المسيحى التناقض الأول بين طبيعة البلاد الغربية الاستعمارية ، وبين كونها بلادا مسيحية ، ان عدم توافق الغرب الاستعمارى مع أبسط المبادئ الانسانية للديانة المسيحية يعتبر الشرخ الأول لتصوراته ، فيناشد المسيح أن يجد تعليلا له **(أنت إن كنت سيدى ومسيحى ٠٠ فانبذ الغرب وانتصر للجريح)** ، إن فكرة الشر من الأفكار القريبة إلى الذهن وفكرة بالإمكان تقبلها فى الحياة الانسانية ، إلا إذا صدرت عن المسيحية ، فإنها هنا تثير الدهشة والاستغراب ، والمسيح نفسه تعرض للشر البشرى **(أنت بكر العذاب عند اليهود)** وتقبله بمزيد من الايمان والصفح ، ولم تململ وحدة أمنه الحراب اليهودية المغمودة فى جنباته ، ورياح الشر التى أصبحت تهب على المنطقة ، بدأت تخوخه من الداخل ، وتفرغه من المبادئ التى نادى بها ، واستبسل فى التبشير والدعوة لها ، ولم يكن هينا عليه الصمت الغافر الصافح ، فلقد **(روعته شريعة للنصارى ٠٠ مسخوها فأضحت استعمارا)** ويصمد مسيح كمال ناصر فى هذه المرحلة وإن اهتزت قناعاته ، ويرفض الغرب بمنطق دينى ،

بمنطق المسيحية ، وينقذ رؤية الشاعر من التناقض الأول إلى حين ..

لست منى ياغرب فاحمل صليبك

راعفا بالدماء واتبع ربيبك

لست منى فانزع شعار صلاتى

حسبى العمر قد حملت ذنوبك

لست منى ياغرب إن الهى

رحمة عن دسائس الشر ناه

لاتباه على الأذى لا تباهى

فضحايا الاجرام بيض الجباه

إن مهدى فى الشرق إن ضريحى

لم يزل قائما بهذى السفوح

كرمته للعرب بيض الأيادى

وحمته من صولة المستبيح

ذلك الشرق حبه فى فؤادى

ووفائى يظل رهن بلادى

ودمائى على يد الجلاد

سوف تبقى على الزمان تنادى

حطموا دولة الأسى واليهود

(لست منى ياغرب فاحمل صليبك)

لم يخلد الايمان إلى الاستقرار ، وتجاذبت كمال ناصر التناقضات ، فداوى جراحه ، وعالج التصدعات فى بنيانه الأخلاقى المتداعى للانهيار باقتدار وصمود صعب ، محاولا الاحتفاظ بانسانية لايمكن الاحتفاظ بها

فى حدود الطاقة الانسانية المسئولة ، وتوالت الأحداث وتصاعدت دافعة به للتملص من أهاب المسيحية ، ليطلق قوى الاحقاد المكبوتة والبغضاء الحبيسة ، ولم تمهله المعاناة ليهدأ وليمسح عن قلبه قذى الشر ، وامتدت التصدعات فى جدران قيمه المكينة البناء ، واحتدم الصراع رهيبا ، وانتقل إلى مرحلة التمرد على نفسه وعلى مبادئه الأخلاقية ، ورفض هذه المبادئ تحسسا لعدم تناسبها مع الواقع المؤسف المعاش ، كان الستار يؤذن بالانسدال على هذه المرحلة ، وكمال ناصر متمرد يتردد فى الانسياق إلى النهاية ، وازدوج عالمه الوجدانى ، منساقا مع قيم القوة والعداء ، متمسكا على غير اقتناع بأخلاق الطيبة والصفح والغفران .

وشخصية المسيح فى نهاية هذه المرحلة الفنية تتضاءل وتتطاول ، وتضعف وتشتد ، إلا أنها فى جميع الأحوال أقصر قامة من صوت فلسطين الجريحة ، التى بدأت تلعق جراحها وتصحو مستأسدة ، والمسيح الذى تقدم إليه كمال ناصر فى (لست منى ياغرب فاحمل صليبك) فى موقع قوة ، يتقدم إليه هذه المرة فى موطنه الضعيف . إن لهجة التوسل التى ناجاه بها (**أنت إن كنت سيدى ومسيحى**) تتحول إلى أسلوب أمر (**عيسى بن مريم قد عرفتك هادئا .. فاغضب ولو فى ليلة الميلاد**) ، لقد تحول إلى شخصية مغلوبة على أمرها ، لا تصلح بضاعته للتداول فى عالم لم يصبح به شئ مقدس ، حتى كرامة الانسان وأمنه ، ان حالة القدسية المضيئة تخفت أنوارها ، وينزوى يسوع الرب طى النسيان ، ولا تستعيده فى قصيدة (عيسى بن مريم) غير نبضة وحيدة من الرهبة ، نبضة من ايمان أفلت شمسه غاربة فى بحر الصراع البربرى .

يا ابن .. أين فمي الذي أوقفته
لحنا على التسبيح والانشاد
ما لي تمزقت المعاني حرة
وتحطمت في خاطر الأعواد
ما للرؤى العمياء تجرح مقلتي
تنتابني في صحوتي ورقادي
تجري دما في مهجتي وتعيش في
روحي وتسري عنوة لفؤادي
فتموت أغنية المسيح على فمي
ألما ويخرس كل طير شادي
وتلوح لي هذه الدنا أسطورة
للبؤس تهزم غمرة الأعياد
فأرى بها شعبي الجريح مشردا
فوق الشعاب يلج في الأصفاد
يا ليلة الميلاد قولي للذي
أنزلته للوعظ والارشاد
هذي دماؤك لم تزل مسفوحة
فوق الصليب تصيح بالجلاد
اكليلك الفخم الجميل تناثرت
أشواكه في أمتي وبلادي
فحنا عليه المؤمنون وقبلت
آماله آمال بيت الضاد

سعى إليه الغاصبون فشيدوا

صرحا على الآلام والأكباد

والانكليز بنوك ذلت أمة

قامت على الطغيان والأحقاد

والانكليز بنوك كل ذميمة

منهم وكل أذى وكل فساد

فاسمع جراح المهد تهتف نقمة

وا ضيعة الأولاد والأحفاد

عيسى بن مريم قد عرفتك هادئا

فاغضب ولو فى ليلة الميلاد

واشهد مآسى الغرب كل جريمة

قامت هنا باسم المسيح الفادى

ان كنت منهم يا ابن مريم فلتعد

لربوعهم لا كنت فينا الهادى

أما المحبة فلتحول غضبة

هوجاء تذكى الحقد فى الأغماد

أما الحنان فسوف نمشى باسمه

ثأرا لتعلوا راية الأمجاد

ياصائد الأسماك قد أودت بنا

بين الأنام شريعة الصياد

(عيسى بن مريم)

لم يستمر تردد كمال ناصر طويلا فى حسم مشكلته الخاصة مع الأخلاق المسيحية ٠ ولم تلبث المتغيرات الواقعية على ساحة القضية الفلسطينية أن دفعته ليضع حدا باترا لتذبذبه الأخلاقى ، تحت ضغوط من تشوفاته الوجدانية للتوحد مع الموقف ، ففى نهاية المطاف يحمل كمال ناصر أخلاق المواساة ليضعها خارج اطار تجربته الشعرية بدون أسف عميق ، ويلملم مسيحه مشاعره الانسانية الرقيقة ونبله النفسى تاركا شعب المخيمات يتأهب للنضال المسلح ، مؤكدا على شخصيته الفلسطينية نابذا توهماته السابقة ، متعرفا على البندقية فى الآن نفسه ٠

ولم يعد بمقدور كمال ناصر - كما استطاع من قبل - لى ذراع الواقع ليخضعه لقبضة الأخلاق ، فمثل هذه الاتجاهات المثالية لم يعد بإمكانها رأب الصدع البين بين مقتنعاته بالنضال المسلح كطريق وحيد لتحرير فلسطين ولاستعادة الوطن السليب ، وبين مكوناته الأخلاقية المتمكنة من عواطفه ، لقد تجاوب كمال ناصر مع رؤيا البرجوازية الصغيرة الى أكدت على العمل الفدائى ، وشجب تجاوبه السياسى عقيدته الدينية ، وانتزعه انتزاعا من براثنها ، ليتفتح على تيار الواقع ، ويلتحم بحركة التاريخ ٠

تتخطى (انشودة الحقد) حدود التوافق النفسى ، وتكشف بجرأة عن التناقضات الأخلاقية الحادة التى يعانى منها مر المعاناة ، وتفد هذه التناقضات إلى عالم القصيدة محمولة على أصوات ثلاثة تمثل أطراف الصراع الضارى الدائر بين نسر وبلبل وشاعر ، قيم الثورة وقيم الطيبة والمسالمة ، والوعى المهموم بعملية الاختيار الصعب ٠

ومن البديهى أن الصوت الأعلى قوة فى الاقناع ، هو صوت القوة والعداء والاستبسال ، صوت النسر ، **(انما الكون قوة وانطلاق وكبرياء ،**

انما الحب نزعة حاكها الجبن والولاء ، أسعد الناس حاقد يطعم الثأر ما يشاء) ٠ أما صوت البلبل فلا يرقى لمصاف الاقناع ، كما أن حججه أقل تماسكا وعقلانية ، فلاتعدو المناشدة العاطفية اللائمة العاتبة ، **(كيف تنسى سر القداسة فى الكون وتنسى شريعة الغفران ، ان معنى الوجود صفح تهادى فى حنايا الانجيل والقرآن)** ٠

ولما كنت بواعث الادراك اجتماعية ، فإن صوت الشاعر يفد كمأساة اجتماعية ، ترتبت عليها مشكلة أخلاق فردية ، خاصة بالشاعر ، وبتقهقره الأخلاقى عن متطلبات اللحظة الراهنة ، **(أنا جيل مضيع مزقتنى شهوة الغدر واستباحت دمائى ، أنا جيل مضيع وجهاد طعنته الأقدار فى أحشائى ، أنا دار وجنة ورياض مطرقات بالذل والاغضاء ، ما على الحقد لو تسمر فى روحى ولبى ضغائنى واشتهائى)** ٠

فالبواعث الحقيقية للتجربة الشعرية تنفجر من أرض الواقع ، بنزعة اجتماعية مرتفعة ، توجه عالم القصيدة من مطلعها بإسناد فعل أمر ليس من طبيعة مسيحية إلى الجموع الثائرة : **(احقدى ياجموع)** فعلى أعتاب المقاومة تبدأ القيم الجديدة بالتخلق **(ليمت فى القلوب ، كل معنى نبيل ، نحن جيل غضوب لم يهن للدخيل)** ٠

لقد نمت خبرات كمال ناصر فى عالم غير انسانى ، وتحطمت بالتجريب معتقداته وقيمه النبيلة **(لم تبق الحياة فى جانبيا ٠٠ غير حقدى وغضبتى وازدرائى ، منذ تعمدت بالعذاب صبيا ٠٠ ووعت مقلتى سطا الغرباء)** ، ومن واقع الخبرة بمراحل القضية الفلسطينية تشكلت قناعاته الجديدة بصفة مؤكدة : **(يانبى الغفران لا الصفح يجدى فى مجال العلى ولا الحب يجدى)** لقد رفض قيم الطيبة من موقع ثورى قريب من مرحلة النضال المسلح ، ومتعلق بها ، إنه انتشال للنفس من وهدة السقوط ،

وبحث عن دين جديد يسمو بالذات إلى مستوى الواقع ، ويوحدها بالصفوف ، ويضفى عليها التوافق والانسجام .

قد حبوناك بالضغينة والحقد

فعلق بجانحيك السلاحا

ان ايمانك الصليب شظايا

فجرت فى الفتى المريض صلاحا

ربما .. ربما يناصرك الحقد

فتمضى الرماح تلقى الرماحا

يا نبى الآلام فى ثورة الحقد

خلقنا إليك دينا مباحا

من شرايينه يسيل دم الثأر

وينزو عواصفا ورياحا

لا سلام وانما خطوات

فى طريق العلى تهز الصفاحا

لاسلام ولا حنان ذليل

يتمنى الماضى ويهفو نواحا

لا سلام وخنجر الشريدمى

موطنا راعش الذرا مستباحا

(أنشودة الحقد)

لقد رفض كمال ناصر الأخلاق المسيحية من موقع أكثر تقدما ، ولكن من المغالاة الادعاء بأنه انصرف عن الموروث الدينى ، أو أن لغته كفت عن الاتصال به ، وعلى الرغم من التطور العظيم الذى مس جوهر وطبيعة

رؤيته الوجدانية بجنوحها للواقعى ، فإن محنة الأخلاق المسيحية التى عانت منها التجربة أيما معاناة ، ترجع فى الحقيقة إلى موقفه الفكرى من مفهوم العنف الثورى ، فلقد أوقعه تصوره للثورة كقوة شر تنبعث من احتدام الاحقاد الخبيثة والشهوات الدنيئة والمستويات البشرية المتدنية ، فى أحابيل التناقض المرير مع عقيدته الدينية ، ولقد كان بحاجة ماسة لنظرية ثورية تقدمية ، تؤصل العنف الثورى كما هو فى الحقيقة انسانيا ومطلبا خيرا مشروعا لارادة الحق المتعطشة للعدالة وللحرية ، لتعيد الانسجام بينه وبين قيم الطيبة والأخلاق المسيحية ، وتنتشله من وهدة التمزق النفسى والانشقاق الروحى التى تردى لقاعها عالمه الوجدانى ٠

الفهـــرس